

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

2012, № 1 (10)

ISSN 1996-5326

**Российский научный
специализированный журнал** **Russian Journal
of Academic Studies**

Главный редактор
Л.Н. Шаймухаметова

Редакционная коллегия:

Г.В. Алексеева
И.В. Алексеева
Б.Г. Ашхотов
С.П. Галицкая
А.И. Демченко
Л.П. Казанцева
Т.И. Калужникова
М.Г. Кондратьев
А.В. Крылова
В.И. Нилова
В.Н. Сыров
Г.Р. Тараева
Е.Б. Трёмбевельский
Е.Н. Федорович
И.Д. Ханнанов
В.Н. Холопова
А.М. Цукер
Б.А. Шиндин
А.Н. Якупов

Учредители:

Российские музыкальные вузы и вузы искусств:
– ФГБОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»;
– ФГБОУ ВПО «Воронежская государственная академия искусств»;
– ФГБОУ ВПО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»;
– ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»;
– ФГБОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория (академия) им. А.К. Глазунова»;
– ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова»;
– ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова»;
– ФГБОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»;
– ТОГБОУ ВПО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»;
– ФГБОУ ВПО «Уральская государственная консерватория (академия) им. М.П. Мусоргского»;
– ФГБОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова».

Адрес редакции и издательства Уфимской государственной академии искусств:
450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: (347) 272-49-05.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2012, № 1 (10)

© Электронная версия, Russia, 2012, № 1 (10)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе
в Российской Научной электронной библиотеке (РунЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77 – 29960 от 17 октября 2007 г.
Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки»

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – доктор искусствоведения, профессор
Телефон: (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

Зав. Отделом национальных проблем российского музыкознания

Кондратьев М. Г. – доктор искусствоведения, профессор

Зав. Международным отделом

Ханнанов И. Д. – доктор теории музыки, профессор (Балтимор, США)

Выпускающий редактор

Карпова Е. К. – кандидат искусствоведения, профессор

Редакция приложения «Креативное обучение в ДМШ»

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – доктор искусствоведения, профессор
creative-511@mail.ru

Администратор журнала

Морейн К. Н.
e-mail: celesta05@mail.ru

Дизайн: **Аскарлов Р. Н.** Верстка: **Грицаенко Ю. В.**

Административная группа выпуска:

Галяутдинов И. Г. – председатель Совета учредителей журнала, доктор филологических наук, член-корр. Академии наук Республики Башкортостан, профессор

Алексеева Г. В. – зав. кафедрой искусствоведения Дальневосточного федерального университета, доктор искусствоведения, профессор

Ашхотов Б. Г. – проректор по учебной работе Северо-Кавказского государственного института искусств, доктор искусствоведения, профессор

Вановская И. Н. – и. о. ректора Тамбовского государственного музыкально-педагогического института, кандидат педагогических наук, профессор

Коробова А. Г. – проректор по научной работе Уральской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор

Краснова О. Б. – проректор по научной и творческой работе Саратовской государственной консерватории, кандидат социологических наук, профессор

Крылова А. В. – проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

Нилова В. И. – проректор по научной работе, зав. кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор

Шуранов В. А. – проректор по научной работе Уфимской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, профессор

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей.

Подробности на сайте:
<http://www.ufaart.ru/old/naukamuzyki.htm>

The official web site of the journal can be found at
<http://www.ufaart.ru/old/naukamuzyki.htm>

Подписано в печать 05.06.2012 г. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Уч.-изд. л. 27,25. Усл.-печ. л. 30,00. Тираж 1000 экз. Заказ № 44.

Издательство Уфимской государственной академии искусств:
450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано в типографии издательства «Гилем», 450077, г. Уфа, ул. Кирова, 15.
Тел./факс: (347) 273-05-93, 272-79-46, e-mail: dinat@anrb.ru, gilem@anrb.ru.

Отпечатано на оборудовании издательства «Гилем» АН РБ

СОДЕРЖАНИЕ

- 6 **Горизонты музыкознания**
- 6 *Полозов С. П.*
Понятие информации и информационный подход в исследованиях М. Г. Арановского
- 12 *Горбатов Д. Б.*
Н. Я. Мясковский о «форме» и «содержании» в музыке (на примере его статьи о Н. К. Метнере)
- 19 *Крылова А. В.*
Проектная деятельность в сфере академического музыкального искусства
- 23 **Музыка в системе культуры**
- 23 *Вановская И. Н.*
Архитектурные метафоры и лексика в терминологии музыкальных форм XIX века
- 28 *Фомина З. В.*
Сущность *музыкального* в интерпретациях мастеров романтизма (онтологический аспект)
- 32 *Дранникова О. О.*
Об игровой природе скерцо в симфонии XIX века: историко-культурологический аспект
- 37 *Волкова П. С.*
«Лебединое озеро» П. И. Чайковского в контексте современного искусства: интерпретация и реинтерпретация
- 44 **Музыкальное краеведение**
- 44 *Шабалина Л. К.*
К столетию Екатеринбургского театра оперы и балета: рождение театра, забытые факты
- 49 *Казьмина Е. О.*
Из истории Тамбовской областной филармонии 1930–1940-х годов
- 54 **Музыкальный фольклор народов России**
- 54 *Ярешко А. С.*
Народные песни Великой Отечественной войны: к проблеме фольклоризации
- 59 *Бекирова Г. И.*
Обработки фольклорных мелодий в творчестве отечественных композиторов
- 63 **Музыкальная поэтика, риторика и семантика**
- 63 *Чебуркина М. Н.*
Риторика и музыкальная форма в эпоху французского Барокко
- 68 *Шуранов В. А.*
Внутренний модус барочной формы: ладовое структурирование
- 74 *Тараева Г. Р.*
Семантические фигуры скорби в языке европейской музыки XVII–XIX вв.
- 80 *Генебарт О. В.*
О проявлениях семантики тональности в творчестве С. В. Рахманинова
- 84 *Шабшаевич Е. М.*
Претворение программности в миниатюрах отечественных пианистов-композиторов XIX века
- 88 **Музыкальный текст и исполнитель**
- 88 *Гвоздев А. В.*
Некоторые вопросы интерпретации музыки
- 93 *Алексеева И. В.*
Роль инструментальной лексики в формировании клавирного текста барокко
- 98 *Мореин К. Н.*
Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко
- 103 **Анонс**
- 109 **Из истории зарубежной музыки**
- 109 *Вязкова Е. В.*
Дискуссионные вопросы бахианы: «Семнадцать хоралов» и «Канонические вариации»
- 115 *Крупина Л. Л.*
Фактор контраста в ритуально-фигурных формах И. С. Баха
- 121 *Гирфанова М. Е.*
О новой форме полиметрии в *ars subtilior* последней четверти XIV – начала XV века («Tractatus figuratum» Филиппа де Казерта)
- 126 *Хохлова А. Л.*
О некоторых чертах театральности в клавирных трио Йозефа Гайдна
- 129 *Монахова М. В.*
Стилевая специфика мasonicких кантат Моцарта
- 136 *Хайруллаев В. В.*
Антонио Сальери в Вене: становление мастера
- 142 *Девуцкий В. Э.*
Первая симфония Густава Малера: особенности музыкально-драматургической концепции
- 150 **Духовная музыка**
- 150 *Ярешко А. С.*
Православные колокольные звоны в славянском мире: концепция смысла
- 155 *Дабаева И. П.*
Принцип единовременного контраста в русском духовном концерте XIX – начала XX века
- 160 *Крыловская И. И.*
Обучение пению по знакам в церковной практике Византии и средневековой Руси: вопросы истории и методики
- 165 **Творческие портреты учёных**
- 165 *Консон Г. Р.*
Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942)
- 171 **Музыкальное образование: теория, методика, практика**
- 171 *Сухова Л. Г.*
Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века

- 176 *Аракелова А. О.*
О развитии начального музыкального образования в России
- 182 *Шаймухаметова Л. Н.*
Об учебном предмете и программе
«Введение в специальность «Музыковедение»
- 189 **Музыкальная культура народов мира**
- 189 *Дрожжина М. Н.*
Об одной тенденции
в изучении музыкальной культуры Ирана
- 193 **Международный отдел**
- 194 *Эдвард Грин*
Бетховен и эллиптическая тональность
- 201 *Edward Green*
Beethoven and Elliptical Tonality
- 205 *Серджио Ланца*
Риторические фигуры и музыка XX века:
обзор микронарративности
- 215 *Мишель Эмберти*
Возникновение времени и смысла
у Малларме и Дебюсси
- 221 *Michel Imberty*
Émergence du temps et du sens chez Mallarmé et Debussy
- 226 **Музыкальный жанр и стиль**
- 226 *Шабунова И. М.*
Оркестровая стилистика эпохи барокко
в музыке XX века (на примере жанра *concerto grosso*)
- 231 *Павловский А. Н.*
Концертно-виолончельное творчество
Богуслава Мартину
- 236 *Кривеженко В. А.*
Функции словесного текста в ораториях Ф. Листа
«Легенда о св. Елизавете» и «Христос»
- 241 *Фиденко Ю. Л.*
Жанровый состав и стиль песнопений мессы
после Второго Ватиканского собора
- 245 **Современное музыкальное искусство**
- 245 *Андрющенко Е. Ю.*
Стационарный театр мюзикла
в современной России
- 249 *Ермаков А. А.*
О претворении принципов «игрового театра»
в операх уральских композиторов для детей
- 254 *Сокольников Е. Ю.*
Новая хоровая музыка А. Ларина:
впечатления и размышления
- 258 *Екименко Т. С.*
Александр Белобородов.
«Музыкальные картинки по мотивам Калевалы»
- 263 *Сабирова А. Р.*
Творчество башкирских джаз-ансамблей
«Дустар» и «Орлан» в контексте тенденций
World Music 1980–1990-х годов
- 267 **Аннотации**
- 273 **Сведения об авторах**

CONTENTS

- 6 **Horizons of Musicology**
- 6 *Sergey P. Polozov*
The Notion of Information and the Informational Approach
in M. Aranovsky's Researches
- 12 *Dmitry B. Gorbatov*
Nikolay Myaskovsky on the Form and the Content in Music
(as Exemplified by His Article on Nikolay Medtner)
- 19 *Aleksandra V. Krylova*
The Phenomenon of "Project" as the Way
of Academic Art Music Marketing
in Today's Social and Economical Conditions
- 23 **Music in the System of Culture**
- 23 *Irina N. Vanovskaya*
Metaphors and Vocabulary of Architecture
in the Terminology of the 19th Century Musical Forms
- 28 *Zinaida V. Fomina*
The Essence of *Musicality* in Interpretations
by Masters of Romanticism (an Ontological Aspect)
- 32 *Olga O. Drannikova*
On Playing Nature of the Scherzi in the 19th Century
Symphony: Cultorological and Historical Aspects
- 37 *Polina S. Volkova*
The *Swan Lake* of P. I. Tchaikovsky in the Context
of Modern Art: Interpretation and Reinterpretation
- 44 **Area Studies in Music**
- 44 *Lyudmila K. Shabalina*
On the Centenary of the Opera and Ballet Theater
in Yekaterinburg: the Birth of the Theater
and the Forgotten Facts
- 49 *Yelena O. Kaz'mina*
The Tambov Region Philharmonic during the 1930s–1940s
- 54 **Musical Folklore of the Ethnic Groups of Russia**
- 54 *Aleksandr S. Yareshko*
Folk Songs of the Great Patriotic War:
To the Problem of Folklorization
- 59 *Gulnara I. Bekirova*
Arrangements of Folk Melodies
in the Works of Russian Composers
- 63 **Musical Poetics, Rhetoric and Semiotics**
- 63 *Marina N. Chebourkina*
Rhetoric and Musical Form in the Epoch of French Baroque

- 68 *Vitaly A. Shuranov*
Internal Modus of Baroque Form: *Lad* Structuring
- 74 *Galina R. Tarayeva*
Semantic Figures of Sorrow in the Language of European Music of the 17th-19th Centuries
- 80 *Olga V. Ghenebart*
On Cases of Tonal Semantics in the Music of S.V. Rachmaninoff
- 84 *Yelena M. Shabshayevich*
Embodiment of Program in the Miniatures of Russian Composers-Pianists of the 19th Century
- 88 **Musical Text and its Performer**
- 88 *Alexei V. Gvozdev*
The Problems of Interpretation of Music
- 93 *Irina V. Alekseyeva*
The Functions of Instrumental Idioms in the Forming of Keyboard Music at the Time of Baroque
- 98 *Xenia N. Morein*
Keyboard *Urtext* as the Ensemble Score in the Practice of Baroque
- 103 **Announcements and Reviews**
- 109 **On the History of Western Music**
- 109 *Yelena V. Vyazkova*
Debatable Questions of Bachiana: "Seventeen Chorales" and "Canonic Variations"
- 115 *Larissa L. Krupina*
The Factor of Contrast in Ritornello-Figurative Forms of J. S. Bach
- 121 *Marina Ye. Ghirfanova*
On New Form of Polymetry in *Ars Subtilior* of the Last Quarter of the 14th and Early 15th Centuries (*Tractatus figurarum* by Phillipus de Caserta)
- 126 *Anzhela L. Khokhlova*
On Features of Theatricality in the Keyboard Sonatas of J. Haydn
- 129 *Marina V. Monakhova*
The Style Specificity of Masonic Cantatas of W. A. Mozart
- 136 *Viktor V. Khairullayev*
Antonio Salieri in Vienna: Becoming a Master
- 142 *Vladislav E. Devutsky*
The First Symphony of G. Mahler: Specifics of its Musical and Dramaturgic Concept
- 150 **Sacred Musical**
- 150 *Aleksandr S. Yareshko*
Russian Orthodox Bells Ringing in the Slavic World: the Concept of Its Meaning
- 155 *Irina P. Dabayeva*
The Principle of Simultaneous Contrast in the Russian Sacred Concerto of the 19th and Early 20th Centuries
- 160 *Izabella I. Krylovskaya*
Teaching Voice by the Neumes in the Church Practice of Byzantium and Mediaeval Rus': The Questions of History and Methods
- 165 **Creative Profiles of the Scholars**
- 165 *Grigory R. Konson*
Boleslaw Leopoldovich Yaworsky (1877–1942)
- 171 **Musical Education: Theory, Method, Practice**
- 171 *Larissa G. Sukhova*
Russian Musical Culture and Pedagogy of the First Half of the 19th Century
- 176 *Aleksandra O. Arakelova*
On Development of Early Musical Education in Russia
- 182 *Lyudmila N. Shaimukhametova*
On the Discipline and Program "Introduction into Musicology"
- 189 **Musical Cultures of the Nations Worldwide**
- 189 *Marina N. Drozhzhina*
On Certain Tendency in the Study of Musical Culture of Iran
- 193 **International Division**
- 194 *Edward Green*
Beethoven and Elliptical Tonality
- 205 *Sergio Lanza*
Rhetorical Figures and the 20th-century Music: a Survey on Micronarrativity
- 215 *Michel Imberty*
Émergence du temps et du sens chez Mallarmé et Debussy
- 226 **Musical Genre and Style**
- 226 *Irina M. Shabunova*
Orchestral Stylistic of Baroque in the Music of the 20th Century: On the Example of *Concerto grosso*
- 231 *Anton N. Pavlovsky*
The Works in the Genre of Cello Concerto of Bohuslav Martinů
- 236 *Viktoria S. Krivezhenko*
The Function of Verbal Text in the Oratorios of F. Liszt *The Legend of St. Elizabeth* and *Christus*
- 241 *Yulia L. Fidenko*
Genre Content and Style of Chants of the Mass after the Second Vatican Council
- 245 **Contemporary Musical Art**
- 245 *Yelena Yu. Andrushchenko*
Stationary Theater of Musicals in Contemporary Russia
- 249 *Aleksandr A. Yermakov*
On Embodiment of the Principles of "Playing Theater" in the Operas for Children by Composers of the Urals
- 254 *Yelena Yu. Sokol'nikova*
New Choral Music of A. Larin: Impressions and Meditations
- 258 *Tatiana S. Yekimenko*
Alexander Belobrodov. *Musical Pictures on the Motives of Kalevala*
- 263 *Alica R. Sabirova*
The Music of Bashkirian Jazz Ensembles "Dustar" and "Orlan" in the Context of the Tendencies of the World Music of the 1980s-1990s
- 267 **Abstracts**
- 273 **Contributors**



С. П. ПОЛОЗОВ

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 78.071.31

ПОНЯТИЕ ИНФОРМАЦИИ И ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИЯХ М. Г. АРАНОВСКОГО

В статье рассматриваются взгляды М. Г. Арановского на информацию в музыке и использование информационного подхода в его исследованиях. Автор анализирует несколько научных работ, которые в наибольшей степени отражают позицию и исследовательские установки учёного в данном направлении.

Определяя место и значение информационного подхода в музыковедческих исследованиях, М. Г. Арановский допускает использование методов теории информации в изучении той стороны музыки, где последняя выступает как средство коммуникации [1, с. 108].

Подобную позицию, солидаризирующуюся с высказыванием Арановского, можно обнаружить в работах различных исследователей музыкального искусства (Ю. Н. Рагс [12, с. 76–77], Е. А. Ручьевская [13, с. 40] и др.). Вместе с тем в музыковедческой среде до сих пор существует некоторое недоверие к теоретико-информационным методам в плане возможности и целесообразности применения их в исследовании музыки. И на это есть свои объективные причины. Среди основных проблем использования информационного подхода в музыкознании – смысловая неопределённость в связи с многозначностью понятия информации, опора на вычислительные процедуры и игнорирование смысловой составляющей информации. Указанные проблемы заставляют музыковедов настороженно относиться к использованию информационного подхода. На этом фоне заметно выделяется деятельность Арановского, который в своих исследованиях не раз и достаточно настойчиво, и последовательно обращался к информационному подходу и понятию информации. Более того, он собственным научным творчеством наглядно показал необоснованность недоверчивого отношения музыковедов к теоретико-информационным учениям.

Одно из первых обращений Арановского к понятию информации осуществлено в двух статьях, опубликованных в сборнике «Проблемы музыкального мышления» [6; 8].

Первую статью «Мышление, язык, семантика» М. Г. Арановский начинает с того, что рассматривает «музыку как особый вид коммуникативной деятельности», а музыкальное произведение как «сообщение, отправляемое композитором и получаемое слушателем» [6, с. 91]. И «в этом плане музыка предстает как один из самых мощных информационных процессов, охватывающих в принципе всё общество» [там же]. Следовательно, музыкальное произведение признаётся носителем информации, передаваемой от композитора к слушателю. Но для осуществления музыкально-коммуникативного акта, по мнению учёного, необходимо наличие некоторой системы музыкального языка, порождающей тексты музыкальных сообщений и связывающей все звенья коммуникативной цепи, и музыкальное мышление, реализующее музыкально-языковые способности. Оба эти понятия – музыкальный язык и музыкальное мышление – получают у М. Г. Арановского определённое толкование в контексте информационного подхода.

Музыкальный язык, как и любой другой язык, по мнению М. Г. Арановского, «является кодирующей системой, предназначенной для передачи особой информации» [там же, с. 92]. Причём он «накладывает определённые ограничения на передаваемую с его помощью информацию» [там же, с. 95]. Это означает, что посредством заданной системы музыкального языка может быть передана только та информация, которая доступна для кодирования. Возникающая же необходимость в передаче новой, пока не доступной для кодирования информации приводит к эволюционным процессам в существующей системе музыкального языка.

Что касается музыкального мышления, его первая и важнейшая функция обозначена как «создание информации» [там же, с. 92]. Оно ««строит» структуру музыкального произведения как материального объекта, кодируя в ней необходимую информацию» [там же, с. 93]. А музыкальный язык как систему кодирования М. Г. Арановский располагает между «информацией, которая должна перейти в материальную структуру [музыкального произведения. – С. П.], и самой этой структурой» [там же]. Таким образом, мы можем вывести следующую логическую цепочку: музыкальное мышление создаёт информацию, которая с помощью музыкального языка кодируется, облекаясь в некоторую материальную структуру, в качестве которой выступает текст музыкального произведения. Эта формула становится одним из ключевых методологических положений данной статьи. И получена она посредством применения информационного подхода.

В основе функционирования указанной цепочки лежит, как видим, информация. Изначально она, когда создаётся музыкальным мышлением, представляется как нечто целое, неделимое. Однако её передача сопряжена с квантованием, то есть разбиением на дискретные элементы. «Язык накладывает свою структуру на информацию, расчлняя её на “порции”, кванты и одновременно объединяя их в целостное сообщение» [там же, с. 104]. Следовательно, функционирование указанной цепочки мы можем представить в следующем виде: музыкальное сообщение создаётся из элементов, которые получают в результате квантования информации, созданной музыкальным мышлением, посредством музыкального языка. Отсюда информация оказывается не тождественной ни сообщению, ни включённым в него знакам. Она стоит за материальной оболочкой как то, что передаётся посредством знаков и сообщения. Наше толкование взглядов М. Г. Арановского подтверждается и его собственным, хотя и осторожным высказыванием в виде гипотезы: «...можно вывести предположение, что квантуется во времени сама информация, что рождающееся содержание складывается из дискретных импульсов» [там же, с. 120]. Из этого предположения, что в процессе возведения структуры музыкального произведения информация квантуется на дискретные импульсы, сложение которых рождает содержание, логически следует непосредственное соответствие содержания музыкального произведения с закодированной в нём информацией. В этом просматривается смысловая близость, но не тождественность понятий «информация» и «содержание».

Таким образом, информация в статье М. Г. Арановского – это не символы, не материальные элементы, а то, что в них закодировано и преобразовано в материальный объект. «Передача некоторой инфор-

мации», по мнению учёного, есть «осуществление семантических задач» [там же, с. 112]. Во всей же своей целостности учёный связывает информацию с планом содержания, семантикой, смыслом [там же, с. 117]. А это означает, что информация относится к сфере идеального, она трактуется в семиотическом аспекте как значения, несомые материальными образованиями в структуре музыкального сообщения, то есть музыкальными знаками.

В данной статье М. Г. Арановский пользуется информационным подходом для изучения музыкального мышления и его связи с музыкальным языком в системе музыкальной коммуникации. Понятие «информация» здесь является рабочим наряду с понятиями «музыкальное мышление» и «музыкальный язык», и учёный сам разъясняет это обстоятельство. Хотя понятие «информация» вошло в научный обиход недавно, слово это достаточно древнее, и именно поэтому используется учёным не как новое, а как давно известное. Отсюда то, что «искусство информативно», то есть сообщает некоторую информацию, он называет тривиальным фактом [там же, с. 100], а значит не нуждающимся в доказательстве и являющимся вполне естественным как само собой разумеющееся.

Во второй статье М. Г. Арановского «О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений» [8] информационный подход как методологическая основа непосредственно не применяется. Но в ней употребляется термин «музыкальная информация». По мнению учёного, возникшее в воображении композитора музыкальное произведение воспроизводится в сознании слушателя благодаря протеканию процесса передачи музыкальной информации. К этому процессу относятся «запись с помощью принятой системы знаков, исполнение, чтение записи» [8, с. 265]. И хотя сказанное здесь не вполне разъясняет, что подразумевается под музыкальной информацией, ясно, что к ней, в частности, имеет отношение нотный и акустический текст музыкального произведения, то есть материальные структуры определённого рода.

Итак, в рассмотренных двух статьях М. Г. Арановским использованы прямо противоположные толкования информации. Если в первой статье акцентируется внимание на её семантической стороне, охватывая план содержания, семантику и смысл, то во второй – на её синтаксической стороне, включающей материальные структуры нотного и акустического текста музыкального произведения. При этом в первой статье применяется понятие «информация», а во второй – «музыкальная информация». Отсюда можно сделать вывод, что спецификацию музыкального вида информации М. Г. Арановский связывает непосредственно со звуковым материалом, в то время как в семантике музыкальная специфика не усматривается.

Наиболее полно и разнообразно возможности применения информационного подхода в музыковедении проявляются в книге «Синтаксическая структура мелодии» [10]. Её методологическая база непосредственно включает в себя теорию информации. М. Г. Арановский прямо указывает информационно-теоретические концепции, на которые опирается. Он прежде всего придерживается взглядов У. Р. Эшби и его последователя А. Д. Урсула [14], а также использует некоторые положения «теории информации, как они изложены А. Молема в книге “Теория информации и эстетическое восприятие”» [10, с. 27]. Кроме того, в исследовании просматриваются влияния и некоторых других теоретико-информационных концепций.

В рассматриваемой книге М. Г. Арановский пользуется несколькими толкованиями информации, необходимыми ему для проведения исследования. В качестве одного из толкований он принимает интерпретацию информации как структуры: «феномен структуры имеет отношение к содержательному понятию информации» [там же, с. 24]. Он утверждает, что информация – это «всегда структура», поскольку форма возникает для того, чтобы «создать внешний, материальный способ передачи некоторой информации» [там же, с. 15]. Если приложить это общее информационно-теоретическое положение к музыкальной сфере, мы получим следующее. Музыка не возникает без того, чтобы не быть высказыванием, то есть без надобности передачи информации. Горизонталь структурируется, образуя мелодию, и тем самым становится высказыванием, а значит и способной передавать информацию. Этим, по видимому, и можно объяснить то, что в рамках данного исследования «мелодическое высказывание» рассматривается как «информативная структура» [там же, с. 139].

Помимо интерпретации информации как структуры, М. Г. Арановский употребляет и некоторые другие толкования этого понятия. Ссылаясь на А. Д. Урсула, он пишет: «Наука рассматривает информацию как “снятое тождество”, как “меру разнообразия”» [там же, с. 22–23]. Имманентные свойства, делающие горизонталь мелодией, отмечает учёный, «нам представляется правильным определить ... с помощью ... понятий: *меры разнообразия* и *меры упорядоченности* [курсив автора. – С. П.]. Все виды горизонтальной координации тонов отличаются различным сочетанием именно разнообразия и упорядоченности. Поэтому они и выбраны нами как критерии для различения видов линейной организации» [там же, с. 20]. Таким образом, учёный использует обе указанные меры, которые, как известно, встречаются в различных теоретико-информационных концепциях в качестве определения информации, как методологический инструмент для выявления типологии структурной организации мелодии. Их чрезвычайная

методологическая важность для рассматриваемого исследования подчёркивается и тем, что они нашли отражение в одном из ключевых, базовых для излагаемой в данной книге теории синтаксической структуры мелодии положений, сформулированных в Заключении: «Отношения тождества надо признать явлением сравнительно редким, поскольку оно ведёт к тавтологии, то есть к нулевой информации и может быть использовано только в качестве специализированного приема в конкретных условиях» [там же, с. 305]. Это универсальное положение зиждется на принципе разнообразия, так как отсутствие разнообразия, согласно теории информации, и даёт нулевую информацию.

Как видим, в данном исследовании М. Г. Арановский пользуется целым набором различных толкований информации – структура, снятое тождество, мера разнообразия, мера упорядоченности, – заимствованных из различных информационно-теоретических концепций. При этом данные толкования целиком относятся к структурированию музыкального звукового материала, а значит, касаются исключительно синтаксического аспекта информации, что, кстати, целиком согласуется с названием рассматриваемого труда.

Рассмотрение синтаксического аспекта информации традиционно связывается в теории информации с использованием количественных критериев. В этом плане показательным является то, что на количественную сторону информации ориентировано одно из важнейших, базисных методологических положений, на которое опирается рассматриваемое исследование. Это положение о том, что повторение лишено разнообразия, и следовательно, информации, а максимальное разнообразие содержит максимальную информацию. Так, отталкиваясь от отношения тождества и различия, М. Г. Арановский полагает, что информативность мелодии выше информативности общих форм движения [там же, с. 22]. Или: «Если вероятность какого-либо одного элемента достигает единицы, мы получаем бесконечный (в принципе) повтор, т. е. предельный случай организованности, в котором начисто исключено разнообразие, а вместе с ним и возможность передачи информации» [там же, с. 25]. В целом же информационная насыщенность мелодии ставится М. Г. Арановским в зависимость от количества интонационных событий [там же, с. 209]. Все эти высказывания являются следствием непосредственного приложения указанного методологического положения, выражающего идею снижения информативности при повторе, к интонационному содержанию музыки. В этих случаях количественный показатель информации становится определённым критерием интонационного развития мелодии.

Но М. Г. Арановский признаёт возможность не только количественной, но и качественной интер-

претации информации. По его мнению, понимание «информации как разнообразия, как снятого тождества ... допускает, наряду с количественной ее обработкой, и качественную интерпретацию. А ведь именно эта последняя и важна прежде всего в искусстве для понимания протекающих в нем сложных информационных процессов, и именно она способна, в конечном итоге, помочь выйти на уровень семантических проблем» [там же, с. 23]. Собственно говоря, так оно и происходит. Качественная интерпретация информации переориентирует трактовку этого понятия на семантический аспект. И здесь примечательно то, что информативность соотносится учёным со смыслообразованием: «...тождество пусто, не информативно, лишено способности нести смысл, и только разнообразие, неоднородность, изменение, движение могут быть информативными, смыслообразующими» [там же]. Так устанавливается тесная взаимосвязь между информацией и смыслом, более того, информация интерпретируется как смысл.

Как мы видели, в зависимости от решения конкретной текущей задачи исследования в одних случаях М. Г. Арановский ориентирован на синтаксический, в других – на семантический аспект информации. Вместе с тем возможно и третье. Как утверждает учёный, «о существовании мысли можно говорить тогда и только тогда, когда она несет некоторую новую информацию (в противном случае перед нами тавтология)», и только в звуковысотном строении музыкальной мысли, составляющую сущность мотива, «в первую очередь заключена эта новая информация» [там же, с. 56]. М. Г. Арановский отмечает: «Такой подход к мотиву важен ... вследствие того, что мотив выполняет одновременно две функции: структурную и семантическую. Они неотрывны друг от друга, причем вторая целиком зависит от первой ... С семантической точки зрения мотив ценен именно той особой информацией, которую несёт он один, а это особая информация содержится только в интонационной форме» [там же]. Таким образом, определение мотива фактически дано на основе информационного подхода, с точки зрения несомой им информации. При этом оба аспекта информации выступают в совокупной целостности. Любой мотив характеризуется несомой им специфической, уникальной синтаксической (интонационная форма) и семантической (производный от интонации смысл) информацией.

Информационный подход применяется М. Г. Арановским не только для определения структурных границ мотива, но и непосредственно при анализе синтаксической структуры мелодии с выделением всех её структурных элементов. И начинается он с отдельных тонов мелодии. Учёный пишет: «Не боясь метафорического преувеличения, можно сказать, что опорные тоны как бы передают друг другу ладо-

интонационную информацию» [там же, с. 81]. Так, учёный обнаруживает взаимосвязь между тонами в мелодии, которая осуществляется посредством информационного взаимодействия. Эти тоны контактируют между собой, сообщая друг другу информацию о ладе и интонационном движении. Подобного рода информационное взаимодействие обнаруживается и на иных структурных уровнях мелодии: во взаимосвязи мотивов [там же, с. 171–172], синтагм [там же, с. 172] и, наконец, в развёртывании интонационных структур всей мелодии [там же, с. 287].

Таким образом, в основе рассмотрения всех структурных уровней мелодии – отдельные тоны, мотивы, синтагмы и целостное построение мелодии – наблюдается единый методологический принцип. Сначала речь шла об информационном взаимодействии отдельных тонов, затем – о непосредственной связи между следующими друг за другом мотивами и синтагмами, наконец – об интонационных контактах внутри мелодии на расстоянии. При этом взаимно контактирующие элементы действуют как бы самостоятельно, без участия сознания человека, что напоминает идею из теории информации об информационном взаимодействии между объектами в неживой природе. В этом просматривается ещё одно толкование информации. Она выходит за пределы отдельных элементов структуры и обнаруживает себя в их взаимодействии. При этом информационный подход, применяемый Арановским для исследования синтаксических единиц мелодии различных структурных уровней, становится одним из главных оснований выбора критериев формирования мелодии. Согласно этим критериям, мелодия на всех структурных уровнях должна удовлетворять информационному принципу необходимого разнообразия, в противном случае, по мнению учёного, мелодия не образуется.

Завершая характеристику взглядов М. Г. Арановского, высказанных в рассматриваемой книге, относительно понятия информации и информационного подхода отметим следующее. Это понятие для изложения теории синтаксической структуры мелодии имеет исключительное значение. Оно является отправным пунктом исследования, пронизывает его и аккумулирует его результаты. При этом сама информация не является объектом данного исследования, а используется в качестве средства изучения, одного из методологических инструментов. Этим можно объяснить употребление такого многообразия толкований этого понятия. В данном случае различие в толковании, встречающееся на протяжении одного исследования, нельзя считать недостатком в традиционном смысле, так как, по сути, это есть отражение реально существующей многоаспектности информации, где каждое толкование раскрывает лишь одну из сторон этого многогранного явления. Тем не менее в соответствии с темой исследования

из всего многообразия толкований информации М. Г. Арановский опирается прежде всего на синтаксический аспект.

В книге «Музыкальный текст. Структура и свойства» [5] М. Г. Арановский также прибегает к методологии информационного подхода, хотя и нельзя сказать, что в методологической базе данного исследования этот подход применялся в качестве одного из центральных. Этот подход обнаруживает себя только в начальной стадии исследования для обоснования некоторых основополагающих позиций, а также в конце, где он проявил себя как действенный методологический механизм в решении музыковедческих проблем. Таким образом, он оказался для данного исследования необходимым как фундаментальная основа, оставаясь в большей части книги фактически скрытым от глаз. При этом некоторые из идей, возникших благодаря применению информационного подхода и оформившихся в предыдущих исследованиях, получили здесь дальнейшее развитие.

Приступая к изучению структуры и свойств музыкального текста, М. Г. Арановский исходит из того, что у текста имеется «собственная цель и своя функция – нести информацию» [5, с. 65]. Однако тексты не только несут информацию, но и, по мнению учёного, взаимодействуют ею: «Интертекстуальность правомерно рассматривать как *коммуникацию между объектами искусства* [курсив автора. – С. П.]. Коммуницируют сами тексты. Они воздействуют друг на друга и той информацией, которую несут, и теми способами, с помощью которых её кодируют» [там же]. Это общее теоретическое положение, естественно, распространяется и на музыкальный текст.

В процитированном высказывании проступают очертания логической цепочки, выявленной и описанной нами при анализе первой статьи [6]. Разница лишь в том, что основное внимание учёного здесь сосредоточено не на музыкальном мышлении и языке, а на музыкальном тексте. Но более очевидная идейная связь обнаруживается с книгой «Синтаксическая структура мелодии» [10]. Идея информационного обмена между текстами в рассматриваемом исследовании далее распространяется и на структурные элементы самого музыкального текста. Такая передача информации в виде, по образному выражению М. Г. Арановского, интонационного «гена» осуществляется поэтапно от одной структуры к другой [5, с. 104], что, по мнению учёного, и образует информационную целостность текста. Отсюда понятие информации непосредственно связывается с интонационным, звуковым материалом, что затрагивает её синтаксическую сторону.

Сказанное об информационном обмене между текстами и структурными элементами прямо напоминает то, что говорилось М. Г. Арановским по поводу взаимодействия тонов, мотивов и т. д. в книге «Синтаксическая структура мелодии». Как и там, ин-

формационное взаимодействие между объектами искусства и элементами текста происходит как бы вне зависимости от человека, то есть применяется толкование информации в контексте информационного взаимодействия объектов в неживой природе.

Кроме того, в рассматриваемом исследовании также обнаруживают себя и иные толкования информации как разнообразия, новизны и т. д. Следовательно, высказанные в книге «Синтаксическая структура мелодии» идеи и положения в связи с информационным подходом получают здесь продолжение и развитие. В этом плане важно обратить внимание на утверждение М. Г. Арановского о том, что процесс передачи информации от одной структуры музыкального текста другой способствует развёртыванию мелодии как смысла [5, с. 104]. То есть, информация здесь интерпретируется в контексте смыслового содержания. Так учёным фактически устанавливается взаимосвязь в информационном плане интонации и смысла как единство синтаксической и семантической составляющей информации, где синтаксис связан с интонированием, а семантика – со смыслом.

Мы проанализировали только четыре работы М. Г. Арановского с точки зрения использования понятия информации и информационного подхода. Этот список может быть пополнен и другими его работами [2–4; 7; 9; 11]. В целом же рассмотрение взглядов учёного дало следующие результаты.

Поскольку научное толкование понятия информации весьма многообразно, то в процессе проведения исследования М. Г. Арановский не всегда сохраняет единое смысловое содержание этого понятия и нередко меняет его в зависимости от того, какие музыковедческие проблемы решаются и какие положения теории информации при этом применяются. В этом проявляется широкий взгляд на информацию, без ограничения каким-либо одним из её аспектов. В своих исследованиях он виртуозно демонстрирует, как различные толкования этого понятия могут применяться в исследовании музыки. При этом сочетание разных трактовок информации оказывается достаточно органичным, и даже при использовании их в рамках одного исследования они не только не противоречат друг другу, но и дополняют исследовательскую мысль новыми смысловыми оттенками.

Необходимо отметить, что и толкования информации, и методологические положения теории информации используются М. Г. Арановским избирательно. В качестве методологической основы информационный подход употребляется в ряду других методов исследования. При этом учёный прибегал только к тем положениям информационной теории, при помощи которых можно решить те или иные конкретные музыковедческие проблемы.

Обращаясь к сомневающимся в продуктивности использования методов смежных наук, в

том числе и теории информации, в музыковедении, в статье «Интонация, знак и “новые методы”» М. Г. Арановский пишет: «Совершенно ясно, что... смежные науки не в состоянии заменить музыковедение. Но вместе с тем польза от обращения к ним может быть огромной. Они способны усилить музыковедение, обогатив его исследовательский аппарат и создав вместе с ним основу для комплексного, то есть многостороннего изучения музыкального искусства» [1, с. 109]. Как известно,

в учёной среде, в том числе и музыковедении, нередко возникают споры об эффективности и даже правомочности применения того или иного метода исследования. Непримируемая борьба велась по различным направлениям и охватывала семиотику, структурализм и пр. М. Г. Арановский на примере собственных работ наглядно продемонстрировал, что не метод обуславливает эффективность исследования, а способ его применения, то, как пользуется им учёный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. – 1980. – № 10. – С. 99–109.
2. Арановский М. Г. История музыки и тип творческого процесса (к постановке вопроса) // Процессы музыкального творчества: сб. тр. № 140 / РАМ им. Гнесиных. – М., 1997. – Вып. 2. – С. 40–52.
3. Арановский М. Г. К изучению музыкальной логики как явления культуры // Методологические проблемы науки и культуры. – Куйбышев: Куйбышевский гос. ун-т, 1979. – Вып. 4: Культура и пути её познания. – С. 140–150.
4. Арановский М. Г. К интонационной теории мотива // Советская музыка. – 1988. – № 6. – С. 72–78.
5. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
6. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 90–128.
7. Арановский М. Г. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – Т. 2. – С. 583–590.
8. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 252–271.
9. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 15. – С. 55–94.
10. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование. – М.: Музыка, 1991.
11. Арановский М. Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора (к постановке проблемы) // Вопросы музыкального стиля. – Л.: ЛГИТМиК, 1978. – С. 140–156.
12. Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху – качественные пути сближения (исследование). – М.: Научный мир, 1999.
13. Ручьевская Е. А. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыковедение. – Л.: Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 35–53.
14. Урсул А. Д. Информация (методологические аспекты). – М.: Наука, 1971.

Полозов Сергей Павлович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



Семиотика и российское музыкознание

Д. Б. ГОРБАТОВ

Центральная музыкальная школа при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

УДК 781.609

**Н. Я. МЯСКОВСКИЙ О «ФОРМЕ» И «СОДЕРЖАНИИ» В МУЗЫКЕ
(НА ПРИМЕРЕ ЕГО СТАТЬИ О Н. К. МЕТНЕРЕ)***

Искусству угрожают два чудовища:
художник, не являющийся мастером,
и мастер, не являющийся художником.

Анатоль Франс

Среди критических работ Мясковского статья о Метнере [9] занимает особое место: ни до, ни после неё он ни разу не затрагивал фундаментальную проблему музыкальной эстетики – *отношение формы и содержания*. С другой стороны, я не знаю ни одной более ранней статьи российского музыканта, в которой вопросы, поставленные исключительно *интуицией художника*, оказались бы столь близки идеям семиотики, сформулированным в чисто *научном дискурсе* гуманитарного знания спустя десятилетия. Ни один *семиотический* анализ статьи Мясковского о Метнере мне тоже не известен; в Интернете обнаружилось единственное упоминание об исследовании, рассматривающем некоторые аспекты её содержания лишь в общеэстетическом контексте эпохи [5].

К творчеству Метнера Мясковский-критик обратился главным образом затем, чтобы привлечь к нему то внимание, которого оно заслуживало: Мясковский тогда справедливо полагал, что музыку Метнера публика игнорирует, лишая себя подлинного духовного сокровища. Но была ещё одна важная внутренняя причина: именно в Метнере он сразу увидел – и увидел совершенно точно – своего ближайшего художественного единомышленника, хотя в 1913 году ни Мясковский, ни Метнер не смогли бы даже представить себе, каким будет их собственное творчество через десять лет (тем более через двадцать или тридцать). Однако уже тогда Мясковский нашёл самые точные эпитеты для описания впечатлений от творчества Метнера – «бескрасочность» и «неживописность», притом сумел весьма убедительно обосновать их как *художественно позитивные*.

Попробуем рассмотреть подход Мясковского целостно и максимально объективно. Вот фрагмент

статьи, в котором он, используя вполне чёткую терминологию, излагает самую суть своей эстетической позиции (причём не только в отношении Метнера): «Качественно-типовых соотношений формы и содержания мыслимо лишь три: равновесие их, преобладание содержания над формой и обратно. ... ясно, что как содержание, так и форма неразрывно связаны между собой; мне они представляются, собственно, двумя сторонами одного и того же явления, ... и это явление, в сущности, есть только форма, но соответственно прежнему делению – форма внешняя и форма внутренняя. Под внешней я разумею известную конструктивную схему произведения, под внутренней – также схему, но иного порядка – схему развития чувствований, настроений, в которой, по моему убеждению, должна быть совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведений. Понятие же содержания мной намеренно суживается до основных элементов произведения – его тематического и гармонического материала» [9, с. 118].

С одной стороны, излагаемая Мясковским позиция отличается взвешенностью, характерной для его личности, но весьма нетипичной для российской музыкальной критики 1890–1900-х годов. Здесь Мясковский оказался между двумя противоборствующими тенденциями: приверженцы В. В. Стасова всё своё внимание уделяли «содержанию», практически полностью игнорируя «форму», тогда как последователи Г. А. Лароша, который перевёл на русский язык книгу своего австрийского единомышленника Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном» [6], исходили из того, что, кроме собственно «формы», никаким *обособленным от неё* «содержанием» музыка не обладает¹. Поэтому, указав на *качественно- типовые соотношения* формы и содержания, Мясковский сра-

* Публикация подготовлена по материалам выступления на Международной музыковедческой конференции «Russian and Soviet Music: Reappraisal and Rediscovery» («Российская и советская музыка: переосмысление и открытие заново») в Даремском университете (Durham University, Северо-Восточная Англия) 12 июля 2011 года.

зу показал себя не только тонким художником, но и проницательным мыслителем, хотя вопросами музыкальной эстетики он никогда не занимался последовательно и целенаправленно.

С другой стороны, нельзя не отметить и существенной слабости позиции Мясковского. Говоря о «слабости», следует иметь в виду, что в период работы над своей статьёй о Метнере Мясковский фактически «блуждал в потёмках» ещё не сложившейся терминологии: это отчётливо просматривается в тех комментариях, которые он даёт. Труды Чарльза Пирса, признанного основоположника современной семиотики, в 1910-х годах не были известны в России, поэтому, рассуждая о форме и содержании в чисто эстетическом плане, Мясковский мог опираться в основном на позицию Гегеля, которая, при всём её методологическом блеске, к музыке применима слабо.

Конкретный анализ полезно начать с того, откуда взялась сама триада терминов, употребляемых Мясковским, а именно: *внешняя форма*, *внутренняя форма* и *содержание*. Поразительно то, что все они *буквально* совпадают с терминами, которые использовал А. А. Потебни в своей книге «Мысль и язык» (1862) [11]². Согласно авторитетному мнению И. А. Барсовой, «можно предположить, что... деление формы на внутреннюю и внешнюю было знакомо Мясковскому. Об этом говорят косвенные данные: начало нашего века – время “открытия” Потебни русской эстетической и лингвистической мысли. В 1910 году в издательстве “Логос” вышла брошюра Андрея Белого “Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни)”»; Асафьев, с которым Мясковский был дружен, “безусловно, знал такие труды Потебни, как *Основы поэтики* (1910) и *Психология поэтического и прозаического мышления*”³. Упоминает Потебню Асафьев и в одной из своих ранних статей в связи с “образно-слуховой культурой” Н. Римского-Корсакова⁴. Без сомнения, идеи Потебни обсуждались в кругу Мясковского и Асафьева, но его теорию внешней и внутренней формы они не сочли возможным “транспонировать” на музыкальный материал и подвергли её *интерпретации*, весьма далёкой от первоисточника [курсив автора. – Д. Г.]» [1, с. 60].

Между тем важен тут не столько вопрос о том, заимствовал ли Мясковский все эти три термина именно у Потебни (хотя, скорее всего, так оно и есть), сколько сам тот факт, что имело место именно такое заимствование и что оно произошло именно в то время. Однако ещё более важным представляется ответ на один из ключевых междисциплинарных вопросов современного гуманитарного знания: почему Мясковский вообще счёл *правомерным* использовать чисто языковедческие термины для описания сущности музыкальной эстетики (в его представлении)? В любом случае, даже будучи знаком с научными иде-

ями Гумбольдта и Потебни, Мясковский заведомо ничего не знал (и не мог знать) ни о Пирсе, ни о Соссюре, чей революционный «Курс общей лингвистики» был впервые опубликован лишь через три года после статьи Мясковского о Метнере. А если так, тогда сам факт совпадения терминов Мясковского и Потебни становится весомым *объективным* подтверждением общесемиотической гипотезы о том, что музыка и язык суть глубоко родственные феномены культуры, которые восходят к единому прафеномену человеческой природы – звуковому высказыванию, развёртывающемуся во времени.

Проанализируем соответствующий фрагмент из книги Потебни «Мысль и язык»: «В слове мы различаем: *внешнюю форму*, то есть членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, – тот способ, которым выражается содержание [подробнее см.: 4, с. 20]. ...Внешняя форма нераздельна с внутреннею, меняется вместе с нею, без неё перестаёт быть сама собою, но тем не менее совершенно от неё отлична; особенно легко почувствовать это отличие в словах разного происхождения, получивших с течением времени одинаковый выговор: для малороссиянина слова *мыло* и *мило* различаются внутреннею формою, а не внешнею [курсив автора. – Д. Г.]»⁵ [11, с. 160–161].

Необходимо сразу же отметить существенное отличие в *применении* данной триады терминов: у Потебни все они относятся к *слову*, у Мясковского же – к *музыкальному произведению*. Причина этого отличия коренится в принципиально разном устройстве речевого и музыкального высказывания: если первое легко поддаётся членению на более мелкие структурные единицы, то со вторым возникают большие проблемы, поэтому что в музыке является структурным аналогом слова – до сих пор не вполне ясно; иначе говоря, музыкальное высказывание по своей внутренней структуре гораздо более слитно.

Впрочем, даже оставляя этот серьёзный момент «за скобками», легко видеть глубокие различия и в *толковании* всех трёх терминов (см. таблицу 1).

Таблица 1

| термин | у Потебни | у Мясковского |
|-------------------------|---|---|
| внешняя форма | членораздельный звук | конструктивная схема музыкального произведения |
| внутренняя форма | ближайшее этимологическое значение | схема развития чувствований, настроений |
| содержание | значение, объективируемое посредством звука | тематический и гармонический материал музыкального произведения |

Как видим, Мясковский совершенно иначе трактует *внешнюю форму*, называя её «конструктивной схемой», но, увы, не объясняя, что это значит, и вообще упуская очевидное: *внешняя форма* всякой музыки – это само её звучание, или (точнее) *акустический образ* этого звучания, запечатлённый в сознании слушателя как таковой, не зависящий ни от какой «конструктивной схемы» и отнюдь не предполагающий её реализацию именно в виде «музыкального произведения».

В трактовке Мясковским *содержания* выявляется несколько иная, но тоже глубокая проблема: то, что для профессионального музыканта (или для очень опытного слушателя) предстаёт «тематическим и гармоническим материалом», непрофессионалу (или малоопытному любителю) может показаться чем-то иным, грубо говоря, нетематическим и негармоническим. Не зная терминов, которыми *всё это* называется («тема», «гармония», «материал»), неискушённый слушатель может просто не осознать стоящих за ними феноменов – как не осознавал, например, мольеровский Журден того, что он говорит прозой (ибо не знал самого термина «проза», хотя именно ею и говорил).

Но тогда – если Мясковский искажает смысл базового понятия – как следовало бы описать феноменологическую сущность *музыкального содержания*?.. Непротиворечивой, хотя и нелегко воспринимаемой с первого раза, представляется такая формулировка: содержание музыки составляет вся совокупность отличий индивидуального *психологического* восприятия непосредственной *психической реакции* на слышимый *акустический образ* – от самого этого акустического образа *как такового*, объективированного и мысленно абстрагированного от его индивидуального восприятия. Проще говоря: любая звучность, которую мы слышим, никогда не есть та же самая звучность, которую мы *воспринимаем*, – и в этом дуализме «слышания-восприятия» звука прямо воплощается дуализм «формы-содержания» музыки; причём и форма, и содержание в этом дуализме слиты так плотно, что для их подлинного различения требуется немалое усилие семиотически тренированного ума.

Несомненно, Мясковский пишет здесь совсем о другом. Это становится особенно ясно, когда он начинает комментировать собственные слова: «... строго говоря, внутренняя форма в такой же степени другая сторона внешней формы, как и расширение понятия содержания, так как с этим последним её связывает общность первоисточника — вдохновение, интуиция, а с первой – свойственная обеим разновидностям конструктивность» [9, с. 118]. На самом деле, как чисто философские категории – то есть *не в том* смысле, в каком трактует их Мясковский, – форма и содержание не могут зависеть ни от вдохновения, ни от интуиции, ни от конструктивности: с одной сто-

роны, в произведении завязанного графомана форма и содержание будут соотноситься точно так же, как и у гения; с другой стороны, «конструктивность» – необходимое условие, без которого ни форма, ни содержание не могут существовать вообще, ибо «форма», по идее, – ближайший синоним «конструкции», а всякое *содержание*, по Гегелю, может быть явлено нам лишь *оформленным*.

Наконец, то, что Мясковский пишет о *внутренней форме*, вызывает наибольшие сомнения, поскольку и «чувствования», и «настроения» присущи не самой музыке, а только её слушателю, – следовательно, с общесемиотической точки зрения, они не просто *ближе плану содержания*, чем плану выражения (и то весьма условно, ибо одну и ту же музыку разные люди слушают *очень* по-разному!), но именно *к плану выражения они не относятся*. Между тем, в современной трактовке отечественной лингвистической школы *внутренняя форма слова* – это «осознаваемая [носителями языка]... мотивированность значения слова значением составляющих его морфем...», т. е. образ или идея..., задающие определённый способ построения [данного слова, –] ... след того процесса, при помощи которого [данном] языком было создано данное слово» [12]. Проще говоря: внутренняя форма слова есть собственно то, почему именно такая идея воплотилась и зафиксировалась именно в таком слове, в такой его внешней форме. С *этой* точки зрения, внутренней формы у музыки вообще не может быть – поскольку воплощать она способна не *идеи*, а лишь *невербальные смыслы*.

С этим не согласна И. А. Барсова: «Поскольку музыкальное искусство лишено предметности изобразительного и понятийности словесного... то “объективирует художественный образ” в нём сама организация звукового материала, который становится смыслонесущим. Поэтому можно выявить в *музыкальной интонации* её забытый, утраченный смысл, её “внутреннюю форму”. ... Стремление найти внутреннюю форму – это попытка историка максимально приблизиться к тем смыслам, которые вкладывал творец в произведение посредством музыкального языка своего времени. Но не только. Найти внутреннюю форму – значит выделить среди данного, готового нечто такое, в чём был заключён импульс дальнейшего преобразования, так сказать, “генетический код” создаваемого. ... Иначе говоря, мы полагаем, что в *целостных музыкальных высказываниях*, как и в *отдельных нагруженных ассоциациями интонациях*, наличествует, как говорит Потебня, “третья стихия – внутренняя форма”. Зададимся вопросом: что может репрезентировать “внутреннюю форму” в музыкальном произведении? ... Это звукоряды, риторические фигуры, интонационность и тембр народного музицирования, “чужие” темы (пародии, цитаты), риторические композиционные функции, жанры

профессиональной и народной музыки, ритуал. Обратившись к процессам европейской музыки, выделим ближайший – *фундаментальный для искусства последних столетий* – слой смыслов, рождённых на рубеже XVI–XVII веков [курсив автора. – Д. Г.]» [1, с. 60–61].

Строго говоря, во-первых, всё, на что указывает И. А. Барсова, относится не столько к *музыкальным высказываниям как таковым*, сколько к тому *слою музыкальной культуры*, в контексте которого они формировались и кристаллизовывались. Во-вторых, «слой смыслов, рождённых на рубеже XVI–XVII веков», который она далее подвергает исчерпывающему и убедительному анализу, *ограничивается именно указанным рубежом*. Соответственно, в поисках этих смыслов *за пределами* данного рубежа – как в европейской музыке *до* и *после* Нового времени, так и в музыке *за пределами* Европы – исследователь, руководствующийся именно такой парадигмой, оказывается беспомощным.

В связи с этим здесь полезно изложить современные общесемиотические воззрения на музыку более детально, учитывая при этом, что Мясковский не мог мыслить как современный семиотик, – но именно потому и его догадки, и его заблуждения представляют для нас особый интерес.

Прежде всего необходимо иметь в виду многозначность термина *форма*. В «узком» смысле под «музыкальной формой» традиционно подразумевается «форма-структура» – то есть то, что уже полтора века составляет содержание учебного курса в консерваториях (*die Formenlehre*). В «широком» смысле под «музыкальной формой» подразумевается «форма-текст» – то есть совокупный акустический образ всего музыкального произведения, вся его «музыкальная ткань», взятая в её неразрывной целостности. Наконец, в «диалектическом» смысле под «музыкальной формой» (в трактовке Асафьева) подразумевается «форма-процесс» – то есть интонационное становление музыкального произведения, развёртывающееся во времени.

Таким образом, рассуждая о музыкальном произведении в общесемиотическом смысле, можно отметить следующее:

- *форма-структура* есть один из его *планов выражения*, которому в *плане содержания* соответствует собственно «форма», или, лучше сказать, *внутреннее устройство* произведения;
- *форма-текст* есть другой его *план выражения*, которому в *плане содержания* соответствует собственно «содержание», или, лучше сказать, смысл произведения;
- *форма-процесс* есть как бы его *план выражения второго порядка*, которому в *плане содержания* соответствует *протяжённость* произведения. При этом фактор протяжённости следует чётко отличать от фактора длительности (см. таблицу 2).

Таблица 2

| | относительный аспект | абсолютный аспект |
|---------------|--|--|
| длительность | музыкальное время, измеряемое в <i>относительно-кратных</i> долях (♩, ♪, ♫, ♮ и т. п.) | <i>астрономическое</i> время, измеряемое в <i>секундах</i> |
| протяжённость | воплощается в субъективном <i>психологическом</i> времени, не измеряемом ни в каких «единицах» (из-за отсутствия единой «шкалы») | вряд ли имеет какое-либо объективное воплощение |

Пожалуй, единственно возможные характеристики музыкальной протяжённости: «затянуто» – «компактно», «рыхло» – «цельно», «демагогично» – «афористично» и т. п.

Получив, таким образом, примерное представление о музыкальной форме и музыкальном содержании с современной общесемиотической точки зрения, полезно для наглядности сопоставить его историческую динамику в табличном виде более подробно (см. таблицу 3).

Основным отличием современного семиотического подхода от досемиотических концепций столетней давности является отказ от *триады* «Внешняя форма» ↔ «Внутренняя форма» ↔ «Содержание» в пользу *бинама* «План выражения» ↔ «План содержания», который, в свою очередь, опирается на *семантическую триаду* Людвига Готлоба Фреге: «Смысл» ↔ «Знак» ↔ «Значение» (1892). Современный учебник семиотики обосновывает это следующим образом:

«Термины *план выражения* и *план содержания* могут показаться перифразой древнейшей философской оппозиции “форма и содержание”. ...Однако в семиотической оппозиции “план выражения – план содержания” в центре внимания оказываются не взаимозависимости и корреляции формы и содержания, но их асимметрия, иногда разномаштабность. План выражения – это отнюдь не всегда “оболочка” или “вместилище” содержания, часто это просто “метка”, “ярлычок”, “репрезентативная малость”, пусть свёрнутая и концентрированная, однако в сопоставлении с означаемым, с тем, на что указывает метка, – это всегда “малость”. ...С точки зрения “техники” и “экономики” информационно-семиотических процессов обязательная и существенная “экономность” знака, т. е. способность выразить или репрезентировать “большое” через “малое”, – это его ценное свойство [курсив автора. – Д. Г.]» [8, с. 23–24].

Между тем необходимо отметить, что подобные соображения, вполне подходящие для вербальной

Таблица 3⁶

| термины досемиотической эпохи | интерпретация Мясковского | общесемиотическая интерпретация | термины современной семиотики |
|-------------------------------|---|--|-------------------------------|
| <i>внешняя форма</i> | конструктивная схема | акустический образ слышимого звука | <i>план выражения</i> |
| <i>внутренняя форма</i> | схема развития чувствований, настроений | психический образ воспринимаемого звука | <i>план содержания</i> |
| <i>содержание</i> | тематический и гармонический материал | психологическая реакция на акустический образ, отражённый психикой | |

речи, очень плохо согласуются с природой музыки. С одной стороны, как уже было сказано, *планы выражения и содержания* у музыкального высказывания сливаются так «плотно», что становятся фактически когнитивно неотторжимыми друг от друга. С другой стороны, *семантическая* триада Фреге совсем не подходит для музыки, ибо в вопросе о том, что есть «музыкальная семантика», консенсус не достигнут до сих пор: иначе говоря, отделить в музыке «Смысл» от «Знака» и «Значения», не впадая в лукавую схоластику, практически невозможно.

Таким образом, ясно, что путь, которым пошёл Мясковский в своей статье о Метнере, будучи как бы семиотическим *по своим задачам*, на деле уводит нас не только с пути, которым шли Гумбольдт, Потенция и Виноградов, но также с пути, которым шли Пирс, Соссюр и Якобсон. При этом понимание данного текста Мясковского весьма затруднено такими его крайне субъективными эпитетами, как «бескрасочность» и «неживописность», в сознательном их применении к музыке Метнера (а в «подсознательном» – и к своей собственной музыке тоже). Все мы *как бы* представляем себе, о чём здесь *примерно* ведётся разговор; тем не менее, едва лишь попытавшись перевести эти фигуры живой (и по-хорошему «путаной») речи Мясковского в научный дискурс, мы сразу же столкнулись бы с неодолимым когнитивным препятствием: ведь сам *материал* музыки адресован иному органу ощущения – не зрению, а слуху, – поэтому ни о какой «красочности» или «живописности» (относительно которых мы могли бы опознать «бескрасочность» или «неживописность») говорить *объективно*, по сути дела, нельзя.

Заодно отметим связанные с этим субъективизм и непоследовательность Мясковского в его оценке музыки Глазунова: «У [Глазунова] всегда есть превосходное содержание – редкие по красоте и яркости темы и своеобразные гармонии; у него великолепная, виртуозная внешняя форма, но внутренняя структура его произведений не часто выдерживает критику, особенно в крупных сочинениях; мелкие, несложные, однотонные или обычно контрастные ему удаются...; но что-нибудь более обширное, где схема чувствований, настроений не может ограничиться одними лишь контрастами, а обязывает к какой-то

высшей плановости, объединённости, синтезу, – там ему не удастся создать ничего, кроме внешне связанных последований красивых моментов. Возьмём для примера хотя бы крайние части Четвёртой симфонии...: по темам и технике они являются, быть может, характернейшими и замечательнейшими созданиями Глазунова, но при слушании оставляют не только холодным, но местами, вследствие явной случайности, внутренне логически не вынужденной последовательности тематических элементов, вызывают даже досаду; когда же мне приходилось детально разбирать эти части симфонии с точки зрения их строения, меня временами брало отчаяние при виде того, как всё в них хорошо связано, но и как одно с другим мало вяжется» [9, с. 119].

Для того чтобы не столько даже согласиться или не согласиться с Мясковским, сколько понять, что он здесь имеет в виду, сначала нужно было бы договориться о том, какой именно тип «схемы чувствований» *вообще* должен был бы развёртываться в симфонии *вообще*. В силу безграничного разнообразия симфоний и принципиальной невозможности свести их к какой-то единой «схеме чувствований», сделать этого заведомо нельзя. Однако даже представив себе, что такое и стало бы возможно, никто никогда не узнал бы *в точности*, что именно чувствовал Мясковский, слушая Четвёртую симфонию Глазунова, и что его в ней не устраивало. Впрочем, даже из его собственных слов очевидно, что «не устраивала» его не сама симфония Глазунова, а то, что он чувствовал, когда её слушал, – следовательно, получается, что, говоря как бы о Глазунове, Мясковский на самом деле говорит о себе... К сожалению, в эту ловушку заведомо попадёт любой, кто соберётся описывать ощущения от услышанной музыки *словами*.

Тем не менее, тщательно и непредвзято сопоставив научные заблуждения Мясковского с современными общесемиотическими воззрениями, мы всё же можем сделать весьма ценные выводы. Так, расположив используемые им термины по *четырёх парам* и интерпретировав их в объективном «ключе», мы получим следующий вполне жизнеспособный континуум семиотических оппозиций (см. таблицу 4).

Таблица 4

| План выражения | | План содержания | |
|--|-------------------------------|------------------------------------|--|
| интерпретация | термин | термин | интерпретация |
| То, как воплощён смысл музыкального произведения | Форма | Содержание | То, что осмысливает форму музыкального произведения |
| <i>Акустический образ</i> музыкального произведения | Внешняя форма | Внутренняя форма | <i>Психический образ</i> музыкального произведения |
| <i>Форма-структура</i> музыкального произведения («система повторений» ⁷ , фиксируемая памятью) | Конструктивная схема | Схема развития чувствований | <i>Протяжённость</i> музыкального произведения («эмоциональный план» ⁸ его временной развёртки) |
| Мысленная «проекция» <i>внешней формы</i> музыкального произведения | Гармонический материал | Тематический материал | Мысленная «проекция» <i>внутренней формы</i> музыкального произведения |

То, что Мясковский заимствовал термины лингвистики, трактуя их вольно, непоследовательно и неоднозначно, свидетельствует не об *ошибке*, а о *заблуждении*. Ошибки в науке либо не ведут ни к чему, либо ведут в тупик – тогда как всякое искреннее научное заблуждение есть важнейший этап не только верного, но и единственно возможного продвижения к научной истине.

С этой точки зрения в высшей степени интересна следующая глубокая мысль В. И. Вернадского: «... [в] характер научного мировоззрения... входят [как] общие положения..., [так и] отрицания, вызванные необходимостью очистить [его] от положений, достигнутых... иным путём и противоречащих научным данным. ...иногда [эти отрицания суть] настоящие *фигиции*, простые “предрассудки”, которые исчезают через некоторое время целиком из научного мировоззрения, протерпевшись [в нём] прочно более или менее долго. ...Несомненно, что *вопросы* о таких *фигициях* и *предрассудках*, их обсуждение и их оценка играют в научном мировоззрении крупнейшую роль. Дело в том, что эти *фигиции* нередко получают форму задач и вопросов, тесно связанных с духом времени. Человеческий ум неуклонно стремится получить на них определённый и ясный ответ. Искание ответа на такие вопросы... иногда служит живительным источником научной работы для целых поколений учёных.

Эти вопросы служат “лесами” научного здания, необходимыми и неизбежными при его постройке, но потом бесследно исчезающими [курсив автора; разрядка моя. – Д. Г.]» [3, с. 223–224].

Все квазисемиотические рассуждения Мясковского о музыкальной форме и музыкальном содержании далеки от строгой науки, а потому практически бесполезны для понимания сущности предмета. Между тем именно осознание этой их *бесполезности*, выработанное нами в результате научного анализа, и есть тот самый отрицательный результат, который гораздо ценнее положительного: положительный результат может оказаться случайным – зато отрицательный всегда действует как своеобразная «вакцина», которая весьма эффективно стимулирует и поддерживает «иммунитет» научного знания от всякого вторжения в него лженауки. Впрочем, критиковать Мясковского у нас нет оснований: сам он всегда считал себя только композитором и, в отличие от своего коллеги Асафьева, нисколько не претендовал на «звание» музыкального учёного. Но даже эта его статья, единственная в своём роде, добавляет какой-то очень важный штрих к «необщему выражению лица» русской культуры, бурлившей в «атомном котле» первой четверти двадцатого века.

...Счастье, что жар от этого «котла» мы способны ощущать до сих пор.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь нелишне отметить, что, по сути, именно это эстетическое разногласие послужило отправной точкой глубокого и длительного идеологического конфликта, кульминацией которого стали печально знаменитые события 1948 года.

² *Буквальность* этого совпадения особо отмечена киевским композитором и музыковедом Алексеем Сергеевичем Войтенко (2009). Его кандидатская диссертация «Стилевая специфика функциональной трактовки оркестрового тембра

в произведениях Н. Я. Мясковского» готовится к защите в 2012 году.

³ Цит. по: [10, с. 136]. Строго говоря, таких «трудов» у учёного нет. Лекции, прочитанные А. А. Потебнёй в 1880-е годы, были литературно обработаны его учеником Василием Ивановичем Харциевым (1865–1937) и изданы в Санкт-Петербурге под соответствующими названиями в 1910 году.

⁴ См.: там же (сн. 3).

⁵ Во избежание путаницы полезно пояснить, что хотел продемонстрировать Потебня этим конкретным примером. Русское слово *мыло* по-украински произносится так же [мыло], но пишется иначе («мило»), поскольку украинская И читается [Ы]; при этом русское слово *мило* по-украински произносится иначе [мыло], хотя пишется так же, как и по-русски («мило»). Таким образом, в русском языке слова *мыло* и *мило* – это ближайшие фонетические паронимы, тогда как в украинском *мило* [мыло] ('soap') и *мило* [мыло] ('nicely') – полные омонимы. Этот случай не следует путать с другим (его едко обыграл Булгаков в романе «Белая гвардия» [2, с. 27]), когда украинское слово *кіт*, означающее «кот», становится омофоном русского слова *кит*; при этом русское *кит* [кит] и украинское *кіт* [кыт] – фонетические паронимы-омографы. В первом случае (*мило* = *мило*) украинский язык уступает «давлению омонимии», во втором (*кит* ≠ *кіт*) – успешно сопротивляется ему.

⁶ Пунктирные линии в этой и в следующей таблице означают крайнюю нечёткость, намеренную «размытость» границ между семиотическими планами музыкального высказывания, а также присущие им плавность, «когнитивное мерцание» момента взаимного перехода друг в друга.

⁷ Термин Арнольда Шёнберга, часто цитировался Ф. М. Гершковичем [7, с. 63–64].

⁸ Здесь необходимо отметить одно «узкое место» терминологии. При обсуждении вопросов психологического воздействия музыки термин *эмоциональный*, в рамках строго научного дискурса, может серьёзно дезориентировать. Человек – единственный представитель биосферы, обладающий *сознанием*, а потому способный воспринимать музыку не только эмоциями, но и *чувствами*. (Чувства – это эмоции, от-рефлектированные сознанием, то есть как бы пропущенные через его «фильтр». *Эмоции* испытывают все высшие млекопитающие – *чувства* может испытывать только человек.) Следовательно, более правильным было бы называть этот план не «эмоциональным», а «*чувственным*». Но тогда возникает нежелательная интерференция значений, поскольку слово «чувственный» прямо адресует нас к сфере *сексуальной*... Наиболее удачным термином представляется здесь не «эмоциональный» и не «чувственный», а «*сенсуальный*» план (от слова *sensus*), то есть именно «план, воспринимаемый чувствами», а не эмоциями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. – 1985. – № 9. – С. 59–66.
2. Булгаков М. А. Белая гвардия. – М.: Правда, 1989.
3. Вернадский В. И. О научном мировоззрении (1902) // Биосфера и ноосфера. – М.: Айрис Пресс, 2002. – С. 184–241.
4. Виноградов В. В. Русский язык: грамматическое учение о слове. – 3-е изд. – М.: Высшая школа, 1972.
5. Высоцкая Л. Н. Проблема музыкально-эстетического предмета в контексте отечественного музыковедения конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. философ. наук. – Владимир, 2004. – URL: <http://www.disscat.com/content/problema-muzykalno-esteticheskogo-predmeta-v-kontekste-otchestvennogo-muzykoznanija-kontsa>
6. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики / пер. с нем. и вступит. ст. Г. А. Лароша. – М.: П. Юргенсон, 1895.
7. Гершкович Ф. М. Веберн и его учение // Гершкович Ф. М. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1991. – С. 60–75.
8. Мечковская Н. Б. Семиотика. Курс лекций. – 2-е изд. – М.: Академия, 2007.
9. Мясковский Н. Я. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика (1913) // Мясковский Н. Собрание материалов: в 2 т. / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1964. – Т. 2. – С. 115–125.
10. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. – М.: Музыка, 1984.
11. Потебня А. А. Мысль и язык // Потебня А. А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – С. 17–200.
12. Сетевая энциклопедия «Кругосвет» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/VNUTRENNYAYA_FORMA_SLOVA.html?page=0,0

Горбатов Дмитрий Борисович

магистр композиции

(Консерватория Новой Англии, Бостон)



А. В. КРЫЛОВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.072.1.01

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СФЕРЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Одним из широко используемых в сфере искусства терминов стало слово «проект». В словаре С. И. Ожегова 1968 года издания «проект» характеризуется как «разработанный план сооружения, устройство чего-нибудь, например, моста» [4, с. 600]. Очевидно, что сегодня проектная деятельность вышла далеко за рамки архитектуры и строительства – родовых для неё областей практического знания. Подтверждением этому являются СМИ, в изобилии анонсирующие разного уровня экономические, социальные, творческие и иные проекты. Масштаб их реализации поистине всеохватен – от регионального до глобального; не менее многообразно и содержательное наполнение. Не будет преувеличением сказать, что обычный среднестатистический человек постоянно находится в поле действия тех или иных проектов, являясь если не участником, то свидетелем таковых.

Проектная деятельность как феномен является характерной особенностью современного культурного контекста. Однако какие новые смыслы вкладывает этот контекст в само понятие? Обратимся к общедоступному словарному источнику современности – Википедии. Этот электронный кладёзь знаний гласит: слово «проект» происходит от латинского *projectus*, что в переводе означает «брошенный вперёд, выступающий, выдающийся вперёд». В соответствии с этимологией слова, повествует Википедия, проект – это «уникальная (в отличие от операций) деятельность, имеющая начало и конец во времени, направленная на достижение заранее определённого результата/цели, на создание уникального продукта или услуги, при заданных ограничениях по ресурсам и срокам, а также требованиям к качеству и допустимому уровню риска» [6].

Таким образом, первое важное свойство проекта – нацеленность на создание необычного результата, уникального продукта деятельности. В этом его принципиальное отличие от поточного производства, сосредоточенного на тиражировании, серийности, исключаяющей новизну.

Другое характерное качество, атрибутирующее проект как особый тип события – его стадийность. Будучи процессуальным явлением, он развёртывается во времени, в полном соответствии сформулированным Б. Асафьевым универсальным функциям импульса, движения и завершения¹. Немаловажно, что фаза жизненного цикла любого проекта имеет чётко обозначенные временные границы. В силу этого проектирование как вид деятельности предполагает чёткую проработку плана проекта: от замысла – до реализации². Иначе говоря, проект управляется. И это третье важное свойство рассматриваемого феномена.

Сказанное позволяет в некоторой степени реабилитировать приложение определения «проект» к сфере искусства и творчества, объяснить, что это не простая дань моде. Но прежде, чем привести эти аргументы, следует указать, что в сфере культуры и искусства под определение «проект» попадают разнообразные события, к которым приложимы вышеприведённые характеристики. В ряду наиболее распространённых назовем *фестивали, конкурсы*, а также события, имеющие уникальную содержательную составляющую, развёртывающиеся в определённо очерченных временных рамках и требующие для своего воплощения специальных финансовых и организационно-управленческих затрат. Приведём конкретные примеры, подтверждающие соответствие указанных музыкально-творческих акций к категории проектов.

В ряду множественных образцов фестивальных проектов, предлагаемых культурным контентом современности, остановимся в качестве образца на локальном российском проекте «Русские вечера». Газета «БалтИнфо» анонсировала это событие следующим образом: «В апреле–июне 2011 года в Москве и Санкт-Петербурге пройдёт Первый молодёжный музыкальный фестиваль “Русские вечера”. Это многоплановый культурно-просветительский проект, главная цель которого – пропаганда наследия русских композиторов молодыми музыкантами двух столиц» [5]. Подчеркнём наличие у события имени, чёткость обозначения

его временных границ. В частности, Петербургская часть фестиваля, включавшая 5 концертов, «стартовала» 30 апреля и завершалась 10 июня. Столь же конкретно было спланировано место проведения – концертные залы Елагиноостровского и Шереметевского дворцов, Петербургского государственного университета, а также Фонда художника Михаила Шемякина. Укажем и на наличие организационно-управленческой команды во главе с автором идеи и руководителем фестиваля – пианисткой, лауреатом международных конкурсов Еленой Тарасовой, арт-директором проекта Русские вечера в Санкт-Петербурге Галиной Жуковой, которыми были обозначены цель и задачи проекта. Одна из главных задач, предопределившая репертуарное наполнение концертных программ, была сформулирована PR-директором этой группы Ниной Москвитиной так: «Расширение исполнительского репертуара и включение в контекст современной музыкальной культуры незаслуженно забытых сочинений русских авторов» [7].

Характерной особенностью данного события, позволяющей атрибутировать его проектную сущность, является и комплексность мероприятия. Так, помимо собственно концертной части, фестиваль «Русские вечера» включал открытый композиторский конкурс «Первое исполнение в Петербурге». Миссия конкурса – предоставление молодым композиторам России творческой площадки для реализации музыкальных идей. Это определило ещё одну особенность – множественность участников. В данном случае – исполнителей, композиторов, музыковедов, освещающих события, авторитетного жюри, менеджеров, членов попечительского Совета и, конечно, публики, в связи с которой следует сказать, что лояльность ценовой политики фестиваля придала ему социальный статус.

Опуская конкурсные проекты, остановимся подробнее на примерах художественно-творческих событий, позиционирующих себя как уникальные и выявляющие по ключевым характеристикам свою проектную сущность. Весьма часто такие события бывают приурочены к юбилейным датам, либо к каким-то значимым событиям как, например, День Победы, День города и иные. Например, 130-летию со дня рождения величайшей балерины XX века Анны Павловой был посвящён Международный день танца, прошедший 29–30 апреля 2011 года в Санкт-Петербурге. Праздник поклонников Терпсихоры, к которому в 2011 году присоединился Петербург, был учреждён в 1982 году по решению ЮНЕСКО. Выбранное число – 29 апреля явилось данью памяти французского балетмейстера Жана Жоржа Новерра, реформатора и теоретика искусства танца, который вошёл в историю как «отец современного балета». Миссия проекта

– преодоление культурных и этнических барьеров посредством универсального языка танца. На сотню задействованных площадках города было осуществлено множество (более 40) мероприятий для разновозрастных аудиторий – музыкальных спектаклей, танцевальных программ, балов, фильмов, выставок, мастер-классов, объединивших разные танцевальные направления. Второй день был насыщен уличными праздничными мероприятиями в духе *орепэйр* (*orepair*) с вечерним возвращением в пространство дворцовых и концертных залов. Разумеется, что координация такого проекта требовала организационных усилий команды.

Аналогичный пример – «Ночь музыки в Санкт-Петербурге» – проект, посвящённый 170-летию со дня рождения П. И. Чайковского, стартовавший 11 декабря 2010 года в 14 часов исполнением «Детского альбома» П. И. Чайковского в ДМШ № 25 Павловска, и завершившийся под утро – в клубах города. Разноплановыми мероприятиями было задействовано более 100 площадок. Кульминацией события было выступление в зале театра Петербургской консерватории «звёздного дуэта» Анны Нетребко и Эрвина Шротта.

Итак, чётко обозначенные сроки, миссия, цель и задачи, конкретизация места и времени, множественность вовлечённых в процесс участников, попечители, спонсоры, информационная поддержка, событийное разнообразие, необходимость управления этим «механизмом» определяют специфику проекта как «событийного жанра».

Возникает вопрос, каковы причины, предопределившие проектный «бум», вихрь которого «поглотил» в том числе и область академического музыкального искусства? Ответ на него коренится в обострении конкуренции в сфере культуры, в борьбе за зрителя, слушателя, победа в которой – гарант выживания как отдельно взятого коллектива, так и искусства как вида, в частности – академического в альтернативе с массовым.

Рассматривая столь сложный вопрос, Ф. Котлер и Дж. Шефф подчёркивают, что решающим моментом в этой «битве» оказывается интенсивность коммуникации, говоря буквально следующее: «организации должны использовать любые возможности, чтобы облегчить процесс общения между исполнителем и публикой» [1, с. 242]. В ряду инструментов, способствующих этому процессу, авторы называют тематическое программирование, разработку особых программ, «заточенных» на конкретное сообщество, новые подходы к внешним атрибутам концерта, особо акцентируя в связи с этим внимание на создании «атмосферы» вокруг события, применение мультимедийных технологий, а также устройство специальных мероприятий [там же]. Под специальными мероприятиями авто-

ры фактически мыслят то, что в контексте нашего культурного пространства именуется проектом, то есть масштабное мероприятие, имеющее разнообразное содержательное наполнение, отчётливые временные параметры и иные характеристики, указанные нами выше.

В качестве примера авторы ссылаются на успешность события, приуроченного к шестидесятилетию Монреальского симфонического оркестра, включавшего представление концертной версии оперы Берлиоза «Троянцы», выпуск цифрового диска данного сочинения, запись на видео репетиций и концерта, транслируемую по ТВ широкомасштабную фотовыставку, которая, по словам коммерческого директора оркестра Сержа Ланглуа, была призвана «освежить память людей... ещё раз заявить о миссии оркестра» [там же, с. 245].

Естественно, что такого рода комплексное, многоплановое событие даёт повод для обширной рекламной и пиар кампаний. Не менее очевидно и то, что подобные художественно-творческие акции не могут получить осуществление без предварительной организационной деятельности, то есть требует применения технологий, разрабатываемых в лоне научно-практической дисциплины «управление проектами».

На самом деле, развитие этих технологий не является прерогативой сферы искусства. Это область военной промышленности, строительства и иных прагматичных сфер деятельности. Постепенное накопление практического опыта привело к тому, что в конце 1960-х в США была создана профессиональная ассоциация – Институт управления проектами (Project Management Institute). В дальнейшем отделения PMI были созданы и в других странах. Был разработан стандарт управления проектами – Руководство к своду знаний по управлению проектами (A Guide to the Project Management Body of Knowledge – PMBOK Guide). Данный стандарт был признан во всем мире, в том числе и в России.

В этом документе управление проектами характеризуется как применение знаний, умений, инструментов и технологий, нацеленных на выполнение требований проекта. Обозначены и его ключевые процессы – инициация, планирование, исполнение, контроль и завершение (см. подробнее: [2]). Цель проектного управления – решение конкретной задачи в сжатый срок с минимальными издержками. Важнейшими составляющими проектного управления стала детальная проработка плана и согласованность командной деятельности.

Всё это оказалось принципиально важным и для сферы искусства, поставленного в условия рынка. Проектная форма организации творческого события многократно подтвердила свою конкуренто-

способность. Этим предопределена избыточность проектно-событийных форм, предлагаемых пресыщенному потребителю.

Очевидно, что первенство в освоении и адаптации преимуществ проектного подхода к сфере искусства принадлежит масскульту, изначально нацеленному на коммерческую стезю. Можно сказать, что академическое искусство, как более консервативное по сути (в хорошем, разумеется, смысле слова), трансформирует опыт искусства эстрадно-массового. Яркий тому пример – конкурсный проект телеканала «Россия – Культура» «Большая опера», представляющий аудитории молодых исполнителей из оперных театров России и стран СНГ, консерваторий Москвы и Санкт-Петербурга, Центра оперного пения Галины Вишневской. Очевидно, что технология его организации «списана» с известных шоу-проектов, типа «Звезды на льду» и иные. Имеются в виду публичность суждений «звёздного» жюри, использование самых современных ресурсов сценического оформления, смс-голосование как возможность интерактивного контакта с публикой и др.

Но при этом мы имеем несопоставимый по качеству конферанс Святослава Бэлзы и Аллы Сигаловой, высочайший уровень музыкального контента – шедевры мировой музыкальной классики и блестящих молодых певцов. Очевидно, что проектные формы организации музыкальных событий явились приоритетными для сферы академических исполнительских искусств, поскольку способны в значительно большей степени привлечь к себе внимание публики, способствуя продвижению в массовое сознание ценностей высокой пробы.

Проектный подход оказал определённое влияние и на композиторское творчество. На творческой встрече с Владимиром Мартыновым, состоявшейся в апреле 2011 года в Ростовской государственной консерватории в рамках конференции «Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой», композитор представлял своё новое сочинение – этномифологическую сюиту «Дети выдры», вдохновлённую поэзией и философией Велимира Хлебникова («Дети Выдры» и «Зангези»). На вопрос о грядущих планах композитор ответил, что они зависят от предложений, поступающих от творческих коллективов, продюсеров, исполнителей, поскольку сегодня он мыслит деятельность композитора как проектную. Показательно, что в прессе при характеристике проекта «Дети выдры» указывается, что он – составляющая серии музыкальных проектов «Сделано в Перми» [3], а в ряду авторов и участников проекта – не только композитор и коллектив исполнителей – камерный оркестр

OpusPosth под управлением Татьяны Гринденко, пермский хор «Млада», тувинская группа «Хуун-Хуур-Ту», но и продюсерская компания Greenwave Music – объединение профессионалов в области музыки и организации музыкальных событий, реализующая проекты самых разных жанровых направлений: джаз, рок, contemporary music, world music, электронная музыка, а также музыкально-театральные постановки [8].

Таким образом, проектная деятельность в сфере искусства представлена в контексте современной культуры как устойчивая тенденция. Этому есть рассмотренные нами объективные основания, выявляющие преимущества проектных форм – более динамичных, экономически эффективных, конкурентоспособных, привлекающих внимание спонсоров, средств массовой информации, исполнителей, композиторов и широкой публики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Сформулированные Б. Асафьевым понятия импульса, движения и завершения обладают универсальным значением». – См. подробнее: Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – С. 25.

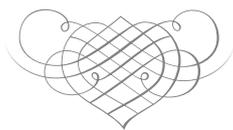
² Интересно, что наиболее близким аналогом слова «проект» в русском языке представляется слово «прóмысел» (в общем смысле – совокупность действий, целью которых является достижение определённого результата).

ЛИТЕРАТУРА

1. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы: стратегии маркетинга исполнительских искусств. – М.: Классика XXI века, 2004.
2. Кук Хелен С., Тейт Карен. Управление проектами / пер. с англ. М. С. Павловой. – М.: Поколение, 2007.
3. Медиа Офис [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.media-office.ru/>
4. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М., 1968.
5. Первый молодёжный музыкальный фестиваль «Русские вечера» (Москва – Санкт-Петербург) [Электронный ресурс]. – URL: <http://imho.gazeta.spb.ru/622-0/>
6. Проект [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
7. Пять концертов фестиваля «Русские вечера» пройдут в Петербурге [Электронный ресурс] // Classical Forum: опера и классическая музыка. – URL: <http://www.baltinfo.ru/2011/04/29/Pyat-kontcertov-festivalya-Russkie-vechera-proidut-v-Peterburge-202048>.
8. Green Wave [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.greenwavemusic.ru>

Крылова Александра Владимировна
доктор культурологии,
кандидат искусствоведения, профессор,
проректор по научной работе
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова





И. Н. ВАНОВСКАЯ

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.609.03

АРХИТЕКТУРНЫЕ МЕТАФОРЫ И ЛЕКСИКА В ТЕРМИНОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ XIX ВЕКА

На протяжении XIX века происходит интенсивное развитие науки о музыкальных формах, напрямую связанное с процессами выработки профессиональной терминологии. Одним из важных источников становления терминологического аппарата становятся *архитектурные метафоры и лексика*. С одной стороны, это отражает общекультурные тенденции эпохи романтизма: категории из области архитектуры активно проникают в философию, эстетику, естествознание и искусство. С другой стороны, это служит показателем осмысления новых принципов формообразования, которые обнаруживаются в композиторской практике того времени.

Актуальность изучения архитектурных метафор и лексики в терминологии музыкальных форм XIX века обусловлена многими факторами, среди которых можно отметить полное отсутствие работ, посвящённых данной тематике. И это несмотря на то, что в настоящее время такие слова и выражения, как например, «архитектоника», «план», «строение», «конструкция», «строительный материал», «масса», «фактура» прочно закрепились в современном лексиконе музыковедения. Более того, в XX столетии научный словарь музыковедения пополнился следующими понятиями: «центр тяжести», «точка опоры», «монолитность», «блок», «многоэтажная конструкция», «архитектоническая модель», «фундамент формы», «каркас формы» и многими другими. Исторический контекст внедрения этих понятий приобретает особую значимость в связи с переменчивостью основ формообразования в их диахроническом аспекте, подвижностью и видоизменением того, что подразумевается под идеей конструирования музыкального произведения и шире – «матрицей» формы. Цель настоящей статьи – рассмотрение особенностей функционирования архитектурных метафор и лексики в терминологии музыкальных форм XIX века и раскрытие их исторического значения.

Необходимо отметить, что в современной науке *метафора* признаётся в качестве значимой мен-

тальной операции человеческого сознания, способа познания, структурирования и объяснения бытия. С помощью метафор рождается грандиозный потенциал понятий для описания окружающей реальности и внутреннего мироощущения. Природа используемой метафоры фиксирует универсальные опоры индивидуума по линиям энциклопедического и культурного фонда, степень владения тезаурусом из разных областей науки, литературы и искусства. В том числе велика роль метафор в профессиональном дискурсе, в описании различного рода явлений на основании их сходства с уже известными феноменами из других областей знания.

Архитектурные метафоры включаются в язык благодаря самой среде существования субъекта, организации его жизненного пространства посредством строительных сооружений и конструкций. М. А. Симоненко подчёркивает: «В основе архитектурной метафоры лежат представления о *Доме* как основополагающей реальности жизненного мира человека. Понятность и представленность архитектурной метафоры (в другой терминологии “метафоры строительства”, “артефактной метафоры”, “метафоры дома”) и созданных ею образов в жизни каждого человека и в концептосфере представителей разных культур позволяет исследователям рассматривать данный тип метафоры в качестве базовой концептуальной метафоры...» [6, с. 11]. С помощью архитектурных метафор выполняется двойная функция: моделируется действительность и запечатлевается эмоциональное воздействие от воспринимаемых объектов. В силу архетипичности концепта «дом» для человеческого сознания, архитектурные метафоры органично встраиваются в речевую деятельность и конституируют различные интеллектуальные процессы.

В XIX столетии архитектурные метафоры начинают постепенно проникать в *профессиональный язык научного знания*. В этом отношении приоритет принадлежит трудам И. Канта «Критика чистого

разума» (1788) и «Критика способности суждения» (1790), в которых впервые философские понятия озвучиваются в архитектурных категориях «структуры здания»/«сооружения»/«системы» (*das Gebeude*). Идеи немецкой классической философии активно подхватываются научной мыслью эпохи романтизма («Лекции по философии искусства» Ф. Шеллинга, «Изречения в прозе» И. Гёте и другие работы). При этом в сознании человека архитектурные строения наделяются особым статусом субъектов с характерным для них «воплощением духа», а творчество, в том числе музыка как «со-здание», приобретает архитектурные критерии. С позиций синестезии эти процессы рассматривает Б. М. Галеев: «Если выйти за пределы понимания синестезии как чисто психологического феномена (межчувственная ассоциация), то в поэтике, в теории искусства и, шире, в эстетике можно отметить бытование неких глобальных синестетических метафор (соответствий, сопоставлений). Одна из самых популярных и дискутируемых аналогий подобного толка рождена романтизмом. Это – взаимные сравнения музыки и архитектуры...» [1, с. 90]. Действительно, то изобилие сопоставлений, которое даёт нам XIX век, невозможно обнаружить ранее. «Архитектура – это застывшая музыка» и «музыка – это ожившая архитектура», – в этих двух формулах, варьировавшихся в частности, но устойчиво воспроизводящихся по своей сути, заключена парадигма эстетического восприятия этих двух видов искусства.

Музыкальное формообразование – та область теоретического музыкознания, где архитектурные метафоры и лексика получают *наиболее отчётливое выражение*, а принципы архитектуры (устойчивость, фундаментальность, соразмерность, пропорциональность и т. д.) выполняют стратегическую функцию. Отсюда композитор уподобляется архитектору: проектирует в пространстве развёртывающийся во времени музыкальный материал.

В этом отношении огромное значение приобретает мастерство составления *плана сочинения*, осуществляемого по аналогии с *архитектурным проектом*. Так, например, в труде «Музыкальная форма» («Musical form», 1893) английский музыкальный теоретик, композитор и педагог Э. Праут о важности составления плана говорит так: «Всякое произведение искусства, каких бы размеров оно ни было, должно быть построено соответственно какому-нибудь определённому сложившемуся в голове художника плану» [2, с. 13]. Одновременно он проводит параллели с работой архитектора: «Точно также архитектор, намереваясь что-либо строить, отлично знает, будет ли он строить жилой дом, или магазин, или церковь, или концертный зал и, соответственно требуемому роду строения, составит свой план» [там же]. И далее продолжает: «Композитор приступает к своему произведению, руководствуясь тем же принципом»

[там же]. Опираясь на концепцию плана в архитектуре, Э. Праут выводит и понятие музыкальной формы: «Тот план, или то построение, соответственно которому написано музыкальное произведение, называется его *формой*» [там же]; «Итак, мы называем *формой* музыкального произведения тот план, по которому оно построено» [там же, с. 14]. Автор работы отмечает также существование взаимного соответствия частей внутри формы: «Тем не менее, как мы увидим далее, между различными подразделениями всякого музыкального произведения необходима некоторого рода уравновешенность, некоторая *пропорциональность*» [там же, с. 15]. Таким образом, метод построения музыкальной формы исходит у Э. Праута из архитектурных ассоциаций, а медиатором выступает общность приёмов построения композиции. (В дальнейшем идеи Э. Праута оказались востребованы в теории музыкальных форм XX столетия).

Идеи соотношения музыки и архитектуры были свойственны не только зарубежной культуре. Во второй половине XIX века в русской музыкальной мысли архитектурная терминология приобрела, пожалуй, наиболее выраженные черты. Причём, в самых различных сферах: от музыкально-критической деятельности, разработки собственно музыкальной лексики – до создания оригинальных эстетических концепций.

Так, например, интересный образец сравнения архитектуры и музыки обнаруживается в одной из статей П. И. Чайковского, где рассматривается IV часть Симфонии № 3 *Es dur* Р. Шумана, «в которой, по преданию, Шуман хотел выразить величественное впечатление, производимое видом Кёльнского собора» [10, с. 74]. С тонким пониманием музыкального замысла этого произведения П. И. Чайковский пишет: «Ничего более мощного, более глубокого не исходило из художественного творчества человека. Хотя на созидание Кёльнского собора проходят целые века, и множество поколений положили частичку своего труда для осуществления этой грандиозной архитектурной концепции, но одна страничка великого музыканта, вдохновлённая величавыми красотами собора, составит для грядущих поколений такой же немеркнущий памятник человеческого духа, как и самый собор» [там же]. Примечательно, что особенности строения музыкального тематизма, использованного в данной части симфонии, проецируются им на готическую стилистику архитектурных линий: «Коротенькая, изящно-угловатая тема этой части симфонии, служащая как бы музыкальным воспроизведением готической линии, проникает через всю пьесу, то в виде основного мотива, то как мельчайшая деталь, сообщающая сочинению то бесконечное разнообразие в единстве концепции, которое составляет отличительную черту готической архитектуры» [там же]. Автор статьи тонко подмечает и «характеристическую прелесть *es moll*» ной тональности, которая

соответствует мрачно-величавому настроению», выраженный Р. Шуманом, и «массивную инструментовку», на этот раз, по мнению П. И. Чайковского, весьма кстати применённую. П. И. Чайковский констатирует: «Здесь более, чем где-либо, высказалось поразительное родство, которое замечается между двумя искусствами – музыкой и архитектурой, несмотря на различие эстетического материала и форм, в которых та и другая проявляются. В самом деле: изящное сочетание линий, красота рисунка без всякого отношения к реальному воспроизведению явлений природы, единство основного мотива, проявляющегося в целом и деталях, равновесие в эпизодических частях, – не есть ли всё это равномерное достоинство обоих искусств, столь противоположных в материальном способе служить воспроизведению красоты и столь единых и родственных в области эстетического творчества!» [там же, с. 74–75].

Архитектурная терминология в профессиональном музыкальном языке *сначала возникает в качестве метафор*, а затем в виде наиболее значимых слов постепенно *закрепляется в музыкальном лексиконе* с соответствующими понятийными характеристиками. Так, например, со второй половины XIX века в русскоязычной музыкальной литературе начинает применяться слово «архитектоника» в значении композиционного строения музыкального сочинения, основанного на соотношении его главных и второстепенных частей. Понятие архитектоники в эпоху романтизма служит выражением фундаментальных критериев красоты и совершенства формы как носителя определённого содержания и является важнейшим показателем музыкально-эстетических взглядов того периода. Исторический контекст использования данного термина очевиден, его семантика отличается от современной трактовки. Если в зодчестве архитектоника (от греч. *Architektonike* – «строительное искусство») есть художественное выражение структурных закономерностей конструкции здания, проявляющееся во взаимосвязи и взаиморасположении несущих и несомых частей строительной конструкции, то в музыке под архитектоникой подразумевается структура произведения, деление его на части, расположение, последовательность, группировка и взаимосвязь компонентов формы, образующих художественное единство. В наше время, в результате осмысления достижений музыкальной практики XX столетия, принято различать собственно формообразующие и архитектонические принципы. В подтверждение этого можно привести теоретическое положение В. Н. Холоповой: «При составлении *типологии музыкальных форм первой половины XX в.* должен быть принят к сведению целый ряд *особенностей существования* этих форм по сравнению с классическими (в широком смысле слова). Формы сохраняют свои прежние типы, однако благодаря модернизации и новой расстановке формообразующих основ они *качественно*

обновляются, удерживая стабильно лишь свою *архитектонику* [курсив автора. – И. В.]» [9, с. 403].

В русской музыке второй половины XIX века из архитектурного словаря адаптируются такие термины, без которых сегодня невозможно представить развитие всей дальнейшей теоретической науки. Обратимся, например, к понятию «фактура» (от лат. *factura* – «обработка», «строение», «материальный состав», восходящее к лат. слову *facio* – «делаю», «осуществляю», «формирую»). В зодчестве оно обозначает особенности поверхности зданий, сооружений, их фрагментов, деталей и т. п., получаемые применением различных строительных материалов и способов отделки. В музыкальном дискурсе это слово используется в широком аспекте, подразумевая одну из сторон музыкальной формы, а в более специфическом употреблении характеризует конкретное оформление музыкальной ткани, вид музыкального изложения, «вертикальный срез» звучащего пласта. Само слово «фактура» возникло в то время не случайно, и было связано с богатейшим развитием разнообразных украшающих, звукописных и изобразительных элементов музыкальной речи. Заметим, что данный термин в большей мере характерен именно для русской музыкальной лексики, нежели для зарубежной. Причём в эпоху романтизма это слово одновременно фигурирует и в виде метафор («массивная фактура», «шероховатая фактура», «стройная фактура»), и в виде специальной лексики («бетховенская фактура», «вагнеровская фактура», «полифоническая фактура», «аккордовая фактура» и т. д.). В. Н. Холопова отмечает: «Разработка теории фактуры, как и устойчивое применение термина “фактура”, является достижением русской и советской теории музыки» [8, с. 183].

С точки зрения музыкально-эстетического *осмысления новых процессов формообразования* в ракурсе архитектурных аналогий особого внимания заслуживают работы Н. А. Римского-Корсакова. В статье «Вагнер. Совокупное произведение двух искусств, или музыкальная драма» (1892) он говорит: «Вагнеровская музыка, как музыка вокально-сценическая, почти не заключает образцов архитектонических форм. Отсутствие таких форм обусловливается тем, что музыкальное содержание их, безусловно, подчинено развитию текста, не приспособленного для архитектонических форм» [3, с. 52]. Под «архитектоническими формами» композитор понимает, прежде всего, каноны устойчивости, соразмерности и пропорциональности. Причём, данные каноны он соотносит с зодчеством, ваянием и живописью: «Оставляя в стороне идеи Вагнера об “общем произведении искусств”, в котором на долю зодчества, ваяния и живописи достаётся сравнительно второстепенная роль, ибо ни то, ни другое, ни третье искусство не проявляются в нём свободно, в чистом виде, но лишь вместе, в качестве искусства сценически-декоративного. В связи с физикой, механикой и химией будем рассма-

тривать “общее произведение искусств”, как сочетание равноправных по своему значению в нём поэзии и музыки» [там же, с. 48].

Раскрывая особенности музыкального языка Р. Вагнера, композитор считает большим недостатком этого композитора «отказ от архитектурных и логических музыкальных форм» [там же, с. 57]. Н. А. Римский-Корсаков поясняет: «Отбросив хор и совместное пение соло в ансамблях, отбросив архитектурные формы и музыкальную логику ходообразного построения, он сохранил для себя одноголосную декламацию на фоне ходообразной инструментальной музыки, вся логика которой лежит лишь в драматическом тексте» [там же]. Далее, в следующем предложении (в скобках) автор статьи создаёт *обширную архитектурную метафору* вагнеровской формы: «Он построил здание, в котором лестницы не ведут в разнообразные, роскошные переходы и палаты, но здание, которое всё состоит только из лестницы, ведущей от входа к выходу. Те узкие и редкие площадки, встречающиеся на этой огромной лестнице, где слышится широкое ариозное пение, недостаточны для отдыха на этом утомительном пути» [там же]. Таким образом, в представлении Н. А. Римского-Корсакова вагнеровская музыка расшатывает устоявшийся в русском музыкальном искусстве XIX века *концепт формы как «здания»* со всеми присущими ему атрибутами. Собственные ощущения от новых принципов вагнеровского формообразования композитор пытается передать читателю с помощью множественных архитектурных метафор, которые выделены нами в тексте курсивом: «Поставленное в такие условия совокупное произведение двух искусств является в самом *шатком положении*. Одна из *точек опоры* его *твёрдо укреплена* в его поэтически-литературной половине; другая, не находя *достаточно прочного положения* в музыке, лишённой своих могущественных средств, а если и располагающей ими иногда, то при весьма стеснительных условиях, примыкает к той же поэтически-литературной стороне произведения, в которой лежит *первая точка опоры*. Такое сомнительное *положение этих точек* указывает на сомнительное *положение центра тяжести* произведения, лежащего всецело на стороне поэтически-литературной, а это сомнительное *положение центра тяжести* свидетельствует, что перед нами не совокупное произведение двух искусств, не музыкальная драма, а просто словесно-драматическое произведение с сопровождением музыки, которое является при этом как искусство второстепенное, а не равноправное со словесностью [курсив мой. – И. В.]» [там же, с. 57–58].

Отметим ещё одну работу Н. А. Римского-Корсакова, где встречаются аналогии с архитектурой. Это «Наброски по эстетике. План I сочинения о музыкальном искусстве» (1893). В параграфе 2 «Параллели различных искусств», в разделе «Разбор этого

вопроса» он намечает: «Сравнение с архитектурой (зодчеством). Сходство и различие». В параграфе 5 он выделяет параметры: «Формы архитектурные и литературные. Симметрия и асимметрия». В вопросе «Аналогия с архитектурой» он помещает понятия: «Здание и украшения» и «Арабески и узоры» [4]. Известно, что рукопись данной работы представляет собою проект большого сочинения об эстетике музыкального искусства, который в полном объёме, к сожалению, так и не был осуществлён автором. Однако здесь отразились ведущие тенденции того времени в постижении архитектуры как искусства, имеющего явные параллели с музыкой.

В последующей работе Н. А. Римского-Корсакова «Наброски по эстетике. План II сочинения о музыкальном искусстве» находит воплощение *идея крушения устоев «здания формы»*. Композитор апеллирует к традиционному пониманию формы, как её мыслили русские композиторы XIX века, опираясь на классические образцы музыкального творчества. И одновременно очерчивает круг проблем, с которыми приходится сталкиваться в восприятии современных ему музыкальных явлений. В разделе «Новое течение в искусстве в конце 19-го столетия» Н. А. Римский-Корсаков выделяет следующие направления предстоящего труда: «Декадентство. Свобода форм и новизна. Бесформенность. Распушенность гармонии. Нечистота голосоведения. Мелодекламация» [5, с. 68]. Композитор делает заключение: «Мы живём *накануне* конца. Возможно ли возвращение назад? Что будет после перерыва?» [там же].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что архитектурные метафоры и лексика в терминологии музыкальных форм XIX века приобретают особое значение. Наряду с риторикой, поэзией, живописью и другими областями искусства архитектура становится *важным арсеналом терминообразования*, способствуя выработке собственно музыкального понятийного аппарата. Основное отличие архитектурной тематики состоит в том, что она *стала определяющей в трактовке музыкального формообразования* той эпохи и, что самое главное, позволила русским музыкантам ощутить (пусть даже интуитивно) смену композиционных принципов творчества. Музыкальная терминология, развиваясь за счёт заимствования слов из архитектуры, как правило, с метафорическим их переосмыслением, реализовывала большой эвристический потенциал, побуждая к поиску особых ассоциаций, связанных с вопросами структурирования музыкальной ткани.

В современном музыкознании роль метафор в терминологии предельно возрастает за счёт необычайной активизации междисциплинарных заимствований из философии, лингвистики, психологии, математики, инженерии, физики, химии, электроакустики и многих других сфер, и, соответственно,

требует всестороннего изучения. Проблематика исследования метафоры как важной составляющей нового «информационного тезауруса» обусловлена предельной индивидуализацией музыкального языка, существенными различиями в видении и переживании формы композиторами XX – начала XXI века. При этом архитектурные метафоры и лексика продолжают оставаться в ряду базисных понятий, отражая изменения в перцептивном и интеллектуальном опыте человека. Так, Д. Лигети говорит о том, что если суметь отбросить привычные представления и войти в открывшийся мир формообразования без предубеждения, то «наталкиваешься на целый ряд архитектурных возможностей, не менее понятных, чем традиционные способы сооружения формы: возможности простираются от словно состоящих из одного помещения огромных пустых строений до подземных переплетённых лабиринтов и разбросанных на большом расстоянии поселений» [цит. по: 7, с. 583]. Дополнительным источником терминов творчества становится также приход в композиторскую среду представителей из других областей профессиональной деятельности. Например, Я. Ксенаки-

са, архитектора и математика, лидера европейского авангарда, автора целого ряда принципиально новых идей музыкальной композиции (среди них концепция «звукового массива»), который впервые осуществил перевод графики инструментальных партитур на язык зодчества, синтезировал элементы математической логики, архитектурно-пространственного моделирования и музыкальной образности.

Теория современной композиции в настоящее время находится в стадии становления, и особенно тот её раздел, который связан с формообразованием. Многие метафорические выражения сегодня претендуют на их закрепление в музыкальной лексике, фиксируя новую парадигму в организации звукового материала. Изучение исторических корней терминологии создаёт возможность более глубокого понимания характера происходящих явлений в этой области. Природа метафорического переосмысления лексических единиц, входящих в другие профессиональные ярусы языка, всегда показывает сложные процессы, затрагивающие ментальные основы человеческого мировосприятия, и находит отражение в музыкальном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галеев Б. М. О романтической синестезии «музыка – архитектура»: от Шеллинга до Гёте, и далее – без остановок // Мир романтизма: материалы междунар. конф. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2000. – Вып. 3. – С. 90–96.
2. Праут Э. Музыкальная форма / пер. с англ. С. Л. Толстого. – Изд. 2-е. – М.: Изд-во П. Юргенсон, 1917.
3. Римский-Корсаков Н. А. Вагнер. Совокупное произведение двух искусств, или музыкальная драма. 1892 г., 18–24 августа // Полн. собр. соч. – М.: ГМИ, 1963. – Т. 2. – С. 47–61.
4. Римский-Корсаков Н. А. наброски по эстетике. План I сочинения о музыкальном искусстве // Полн. собр. соч. – М.: ГМИ, 1963. – Т. 2. – С. 65–67.
5. Римский-Корсаков Н. А. наброски по эстетике. План II сочинения о музыкальном искусстве // Полн. собр. соч. – М.: ГМИ, 1963. – Т. 2. – С. 67–70.
6. Симоненко М. А. Архитектурная метафора в языке и речи: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – Курск, 2009.
7. Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2007.
8. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001.
10. Чайковский П. И. Второе симфоническое собрание. – Бенефис г-жи Патти // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / вступит. ст. М. Овчинникова. – Л.: Музыка, 1986. – С. 72–79.

Вановская Ирина Николаевна

и. о. ректора, кандидат педагогических наук,
 профессор кафедры истории и теории музыки
 Тамбовского государственного
 музыкально-педагогического института
 им. С. В. Рахманинова



З. В. ФОМИНА

Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова

УДК 78.01

СУЩНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ МАСТЕРОВ
РОМАНТИЗМА (ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Музыка является одним из самых загадочных феноменов человеческой культуры. Будучи изначально включённой в ткань человеческой жизни, причём в самые значимые, экзистенциально напряжённые её моменты, она уже в древности воспринималась не как простое развлечение, но как нечто причастное к бытийным основам всего сущего. Подобного статуса не достигала ни одна из форм искусства. Фундаментальная нагруженность понятия музыки даёт основания для её философской интерпретации, для построения онтологии музыки. В таком – онтологическом – понимании сущность музыкального предстает не отражением, но выражением Бытия. Она есть интуитивное «схватывание» той «жизни», той действительности, которая трансцендентна нашему наличному существованию в границах пространственно-временного мира, но которая неустранимо присутствует в наших духовных прозрениях, в редкие моменты нашего экзистенциального напряжения.

Особое место в формировании представлений об онтологической укоренённости музыки занимают эстетические воззрения романтизма. Необходимо сразу оговориться, что романтизм рассматривается здесь не столько в традиционном искусствоведческом (как художественный стиль), сколько в философском контексте – как мироощущение, в котором философская напряжённость проявляется с особой силой.

В этом отношении романтизм представляет собой промежуточный, переходный этап между классической (рационалистической) и неклассической (иррационалистической) парадигмами мышления. В нём ещё достаточно устойчива тенденция рассматривать искусство, и, в частности, музыку, как средство познания глубинных основ всего сущего – и это связывает романтизм с классической эпохой. Вместе с тем указанные основы мыслятся уже как производные субъективного опыта, обнаруживаемые в творческой интуиции индивидуально-неповторимой личности художника.

Не случайно период раннего романтизма характеризуется как эпоха «религии искусства». Такое определение вытекает из утвердившейся тогда двойственной интерпретации художественного произведения как «искусства, творимого людьми, но являющегося откровением». Автор этого определения Ф. Шлейермахер рассматривает искусство как средство перехода от конечного к бесконечному. Об опыте бесконечного, получаемом в эстетическом со-

зерцании, Шлейермахер писал: «Мне ясен и очевиден переход художественного смысла, происходящий внутри него самого, в религию – в тот покой, в котором душа, отрешаясь от отдельных наслаждений, наполняется движением, ведущим в универсум» [цит. по: 8, с. 135].

Итак, романтик стремится ощутить и мир, и Бога принадлежащими своей неповторимой личности, вместить их в себя. Однако это стремление оказывается неосуществимым, или, по выражению Ж.-П. Сартра, «напрасной страстью», неудачей субъекта.

Каковы основания для онтологической трактовки романтических воззрений на музыку? Прежде всего, «омузыкаливание природы». Первая интенция романтизма связана с обращённостью к природе как области чистого, незамутнённого несовершенствами социальной жизни девственного бытия, слияние с которым обещает одинокому, страдающему романтическому субъекту возвращение утраченной целостности. Музыка, как никакой другой вид искусства, идеально подходила для решения этой задачи, ибо она в наибольшей степени способна выразить стихийное начало природы. В звучании инструментов, как отмечает А. В. Михайлов, «искали не музыки, создающей произведения искусства, но музыки как стихии, музыки как элемента самого бытия» [5, с. 36]. Эта интенция основывалась на убеждении романтиков в том, что таинственная сущность всех вещей музыкальна: «Песнь спит во всех вещах, погружённых в дремоту». Эстетика романтизма не проводила границы между музыкой природы, музыкой бытия и музыкой как художественным творчеством, как произведением искусства, а подчёркивала непрерывность связи между ними, генетическую зависимость музыки как искусства от звуковых явлений природы.

Однако речь идёт уже не о простом подражании. Вслушиваясь в стихийную музыку природы, романтики искали в ней *сверхприродного, неземного* – обнаружения самих основ бытия, таинственных и невыразимых словами. «Раздаётся звук музыки, и в нём ясно слышим мы, что предчувствуется и что выговаривается – высшее, священное, духовная мощь, возжигающая искры жизни в целой природе... – и тогда музыка, пение выражают величайшую полноту бытия – славят Творца!» – утверждает Э. Т. А. Гофман [6, с. 10]. При этом писатель специально акцентирует наличие в музыке глубокого смысла, тем самым дистанцируясь от формального, чисто математического понимания музыки. «Когда Гвидо

из Ареццо глубже проник в тайны музыкального искусства, они стали для неразумных предметом математических умствований, и свойственное им внутреннее существо, едва начавшее раскрываться, было понято ложно, – писал он. – Чудесные звуки речи духов уж проснулись, они звенели по всей земле; уж удалось заставить их замереть на месте, когда придумали иероглифы для всех мелодических и гармонических их сцеплений (ноты) – но тут обозначение приняли за само обозначаемое, мастера предались гармоническим ухищрениям, и, продолжаясь всё так, музыка, выродившаяся в умозрительное знание, перестала бы быть музыкой» [там же, с. 12]. Но что означает здесь «быть музыкой» в собственном смысле? Видимо, не что иное, как быть чем-то глубоко значимым, существенным: выражением фундаментальных духовных основ («речью духов»), иными словами – проявлением божественного.

Итак, философское значение романтизма состоит, прежде всего, в его попытках обнаружить в спонтанных движениях души переживающего мир художника запредельное – скрытые фундаментальные слои бытия. Музыка, более всех других искусств, способствовала убеждению в правомерности таких попыток, поскольку она, будучи беспредметной и неопределённой, наиболее полно и адекватно выражает содержание душевной жизни, или, говоря иначе, является непосредственным выражением человеческой души, связанной, по убеждению романтиков, с этими основами. Подчёркивая эту особенность, Л. де Сталь писала: «Музыка более всех искусств непосредственно влияет на душу. Другие искусства вызывают те или иные мысли; но музыка обращается к самым глубинным истокам бытия и может перевернуть весь наш внутренний мир. То, что мы называем божьей благодатью, мгновенно преобразующей сердце, можно, выражаясь земным языком, отнести к могучей силе мелодии; среди прочих предчувствий потусторонней жизни, те, что рождаются музыкой, менее всего заслуживают пренебрежения» [7, с. 164–165].

Отнесёмся к этим «предчувствиям» внимательно и посмотрим, что за ними скрывается. Одна из установок романтизма связана с познавательной интенцией, направленной на постижение скрытых основ всего сущего. «Как в науке открывается перед нами чудесное стремление людей познать царящий во всем животворный дух природы и, более того, – наше бытие в нём, познать нашу неземную родину, так и в музыке, – писал Гофман, – в таинственных предчувствиях её, начинает заявлять о себе это стремление, всё многообразнее и совершеннее повествующее нам о чудесах дальнего царства» [6, с. 27]. В этом указании на «чудеса дальнего царства» явно видится метафизическая направленность романтизма, аналогичная философскому стремлению выйти за границы чувственно воспринимаемого мира и помыслить «непостижимое» (С. Франк).

Несмотря на вполне классическую направленность к познанию скрытых основ бытия, в романтизме отчётливо просматривается новое видение мира: эти основы

мыслятся как таинственные, непостижимые для разума. Позднее К. Сен-Санс чётко и определённо высказал эту мысль. «Я всегда видел, – писал он, – полное бессилие музыкального искусства в сфере чистых понятий (не в сфере ли чистых понятий действует философия?) и, напротив, его всемогущество, когда речь идёт о выражении страсти во всех её степенях, самых тонких оттенков чувства. Проникать в душу, продвигаться там по еле заметным путям – в этом как раз и состоит его главная роль, а также и его торжество: музыка начинается там, где кончается слово, она говорит неизречённое, она заставляет нас открывать в нас самих неведомые глубины; она передаёт впечатления, “состояния души”, которые не могло бы выразить никакое слово» [7, с. 267]. Здесь особенно значима не сама неопределённость, неизречённость души и родственной ей музыки, а проявляющиеся в них смутные (а иногда даже ясные, отчётливые!) интуиции чего-то важного, существенного, фундаментального, выходящего далеко за пределы этих явлений – в метафизическую реальность вечного и бесконечного. Как весьма точно заметил А. Ф. Лосев, романтизм – это «страстный уход в бесконечность, которую никогда нельзя достигнуть и которая, в конце концов, остаётся достоянием всё того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль» [4, с. 303]. Это «смутное ощущение» чего-то значительного, существенного, превосходящего привычные ценности обыденного мира становится одной из важнейших черт нового мироощущения. Последнее является уже не продуктом рационалистических размышлений, но плодом духовных интуиций, иррационалистических в своей основе. Новое постижение музыки как феномена (явленности в сознании), обнаруживающего скрытые глубины бытия, неизбежно должно было изменить её онтологический статус, превзойти рамки рационального (если не сказать прагматического) понимания музыки как простого удовольствия для слуха и придать ей иной, пусть даже неувловимый, рационально невыразимый смысл.

Именно в этом направлении и эволюционировала романтическая трактовка музыки. Не только философы и музыковеды, но и композиторы, музыканты пытаются по-новому определить смысл и значение музыки. Так, К. Сен-Санс в своей работе «Гармония и мелодия» (1879) задаётся вопросом «Что такое музыка?». Словно полемизируя с рационализмом Канта, он пишет: «Нет, музыка не является инструментом физического удовольствия. Музыка – один из наиболее тонких продуктов человеческого духа... За чувством слуха, отличающимся удивительной тонкостью, способностью анализировать звуки, воспринимать их различную силу, тембры и природу, в извилинах мозга имеется таинственное чувство, которое раскрывает нечто совсем другое [курсив мой. – З. Ф.]». И далее композитор с поразительно точной образностью описывает это «нечто», механизм «онтологического проникновения» музыки, её движения, вернее – ведения ею человеческой души к глубинам бытия. «В искусстве звуков, – пишет он, – есть нечто такое, что пересекает слух как портик, разум – как вестибюль, и идёт

далее. Вся музыка, лишенная этого *нечто*, достойна презрения. ... Музыка, рассматриваемая под этим углом зрения, меняет свой облик: перспектива оказывается совсем другой и вопросы – перемещёнными. Речь идёт уже не о поисках того, что в большей или меньшей степени доставляет удовольствие слуху, но того, что наполняет сердце, возвышает душу, пробуждает воображение, открывая ему горизонты неведомого и высшего мира» [7, с. 247–248]. Эта мысль формулируется уже в ранний период романтизма: по мнению Вильгельма Вакенродера, музыка говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни. «Чувственность следует рассматривать всего лишь как самый сильный, убедительный и доступный язык, которым может обращаться к людям возвышенное, благородное и прекрасное», – замечает он [1, с. 173]. В этом высказывании явно просматривается онтологическая составляющая представлений восторженного молодого романтика, который не мог допустить, что возвышенные чувства являются единичным проявлением отдельной человеческой личности – бесполезным самоистечением её субъективности. Проявляющееся в эмоциональном переживании «возвышенное, благородное и прекрасное» для него – не что иное, как голос иного, божественного бытия.

Следует заметить, что и среди романтически настроенных авторов не всегда чувства интерпретируются столь глубоко онтологически. Так, К. Вебер недвусмысленно утверждает, что «если музыка пожелает стать не языком чувств, а чем-то большим, она будет делать больше, чем должна, и, естественно, результат будет дурной» [6, с. 75]. Наиболее полно эта точка зрения будет впоследствии высказана и обоснована И. Кантом. Однако позиция философа-рационалиста подвергалась критике уже его современниками, в частности, великим немецким просветителем Иоганном Гердером. Гердер, высказавший идею органической целостности мира, развивал взгляд на музыку как на органическое становление смысла. Так же, как мыслители Ренессанса, он утверждал, что «музыка – человеческое искусство». Однако его представления о её природе гораздо глубже. Гердер рассматривал музыку как естественное выражение всеобъемлющего мира природы: «Всё, что звучит в природе, и есть музыка; всё звучащее заключает в себе её элементы и нуждается лишь в том, чтобы рука выманила наружу эти звуки, ухо их услышало, а сочувствие им вняло». Тем колебаниям, которые составляют природный звук, отвечают, по его мнению, естественные колебания в нашем существе: «Музыка играет внутри нас на клавирах, составляющих нашу собственную сокровенную природу». Отсюда вывод: «Ощущения музыки не “возбуждаются извне”, но они – в нас, в нас; извне приходит к нам лишь сладкий звук, всё приводящий в движение – он, возбуждённый гармонически и мелодически, и возбуждает гармонически и мелодически всё, способно воспринять его» [6, с. 85–86]. При этом важной особенностью позиции Гердера является то, что он противопоставляет эмоционально-психологической трактовке музыки

как стихийного выражения чувств. «Клавикорды внутри нас играют и считают», – утверждает он, тем самым, присоединяясь к лейбницевскому определению музыки («Музыка есть восторг души, не сознающей, что она считает»). В позиции Лейбница и Гердера выразилось глубокое и сложное понимание музыки как диалектического единства рациональных и иррациональных начал. Будучи внешне проявлением бессознательной стихии чувства, музыка в своей внутренней сущности оказывается в рационалистических философских концепциях выражением рациональной устроенности мира. Однако онтологичность музыки в этих учениях скорее подразумевается, чем обосновывается.

Но даже романтическое понимание музыки как чувственного посредника между человеком и областью непостижимого не может полностью игнорировать её рациональную составляющую. В этом отношении весьма показателен подход поэта и мыслителя Новалиса, названного современниками «поэтическим голосом романтизма». В его творчестве причудливо переплетаются романтическая одухотворённость и научно-ориентированный рационализм, одухотворённая фантазия и строгая математичность. Рассматривая музыку в романтическом духе, как стихию бытия («бесконечная творческая музыка мироздания»), он вместе с тем подчёркивает её логичность, торжество в ней математических начал. К звучанию бытия он обращается не через чувство, но через разум. В своём стремлении к творческому преобразованию действительности он разрабатывает (правда, лишь в набросках, не до конца) художественно-научную программу, целью которой было магическое пресуществление мира. Но как понимает он магию? Вот некоторые высказывания из его «Математических фрагментов»: «Подлинная математика – настоящая стихия мага. В музыке она является по-настоящему как откровение – как творящий идеализм. ... Всякое наслаждение музыкально, тем самым математично» [там же, с. 305]. Как видим, магия Новалиса не имеет ничего общего с пониманием её как действия ритуального. Здесь мы видим восхищение поэта гармоничной (математической) устроенностью мира, которая наиболее чудесным, убедительным для чувства образом проявляется в музыке. Музыка, как и всякое искусство, обладает для Новалиса созидательной силой: она творит свой, особый мир («творящий идеализм»).

Не следует видеть в цитированном «гимне к математике» свидетельство классического «чистого» рационализма: по своей направленности и мироощущению Новалис остаётся романтиком, ибо, говоря о возможности пресуществления мира, он апеллирует к творческим способностям художника, который «извлекает суть своего искусства из самого себя». Однако и здесь он не укладывается в привычные рамки романтизма, как бы противореча его основной посылке о стихийной музыке природы. По его убеждению, музыкальность привносится в природу человеком, художником: «Нигде, как в музыке так не бросается в глаза, что лишь дух поэтизирует предметы ... что красота как предмет искусства

нам не дана и не заключена уже в самих явлениях. Все производимые природой звуки грубы, необработаны, неодоухотворены, и лишь музыкальной душе представляются мелодическими и значительными шум леса, свист ветра, журчание ручья, пение соловья. Музыкант извлекает суть своего искусства из самого себя – и даже отдаленнейшее подозрение в подражательстве не может затронуть его» [там же, с. 307]. Это «извлечение из самого себя» уже не кажется нам незначительным и малоинтересным.

Мысль о субстанциальности человеческого творчества, несводимого к подражанию природе, утверждает и представитель французского романтизма Жак Галеви. В своих «Письмах о музыке» (1860) он пишет: «Музыка использует все человеческие способности: способность мышления, жизненные силы, ей нужно всё; она обитает в сердце человека и живёт его жизнью. И подумать только, осмелились говорить, что первые музыкальные опыты были навеяны пением птиц! ... самое цветистое чириканье птиц не в большей мере является музыкой, чем рычание льва; это более приятный шум – только и всего» [7, с. 214–215]. Данное понимание музыки свидетельствует о том, что происходит переосмысление художественного творчества в целом, постепенное «прозрение» его онтологического статуса. Это новое видение прекрасно выражено П. Б. Шелли. «Поэзия есть действительно нечто божественное» [3, с. 344], – пишет он, имея в виду её творческий, креативный характер. Шелли, как никто другой, выразил новый взгляд на художника как творца мира, взгляд, утвердившийся и теоретически оформившийся в философии только в XX веке. Вот фрагмент из его

работы «Защита поэзии»: «Всё существует постольку, поскольку воспринимается, во всяком случае, для воспринимающего ... Но поэзия побеждает проклятье, подчиняющее нас случайным впечатлениям бытия. Разворачивает ли она собственную узорную ткань или срывает тёмную завесу повседневности с окружающих нас предметов, она всегда творит для нас жизнь внутри нашей жизни. Она переносит нас в мир, по сравнению с которым обыденный мир представляется беспорядочным хаосом. Она воссоздаёт Вселенную, частицу коей мы составляем, одновременно её воспринимаем; она очищает наш внутренний взор от налёта привычности, затемняющего для нас чудо нашего бытия. Она заставляет нас почувствовать то, что мы воспринимаем, и вообразить то, что мы знаем. Она заново создаёт мир, уничтоженный в нашем сознании впечатлениями, притупившимися от повторений. Она оправдывает смелые и верные слова Тассо: “Non merita nome di Creatore se non Iddio ed il Poeta (Никто не заслуживает называться Творцом, кроме Бога и Поэта)”» [3, с. 346].

Как видим, результат творчества рассматривается здесь вполне онтологически – «заново созданный мир». Однако, несмотря на очевидные онтологические прозрения, этот мир мыслится романтиками всё же, скорее, психологически: «неустраняемая модальность» объективного оставляет романтиков в ситуации «бесконечного стремления, томления». И это не удивительно: разрешение указанной антиномии – преодоление разрыва между субъективным и объективным и создание новой онтологии – было осуществлено уже в рамках новой, неклассической экзистенциально-феноменологической парадигмы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977.
2. Зенкин К. В. Романтизм как историко-культурный переворот // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: избранные статьи. – Ростов-на-Дону, 2001. – Вып. 1. – С. 8–28.
3. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во МГУ, 1980.
4. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995.
5. Михайлов А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2. Антология. – М.: Музыка, 1981.
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2. Антология. – М.: Музыка, 1981.
7. Музыкальная эстетика Франции XIX века. – М.: Музыка, 1974.
8. Чередниченко Т. В. Карл Дальхаус о ценностях и истории в исследованиях искусства // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 123–138.

Фомина Зинаида Васильевна

доктор философских наук,
профессор, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



О. О. ДРАННИКОВА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.6.082.3

**ОБ ИГРОВОЙ ПРИРОДЕ СКЕРЦО В СИМФОНИИ XIX ВЕКА:
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Охватывая единым взором более чем двухвековую историю симфонии, поражаешься многообразию путей развития этого жанра. Пути эти не просты и не похожи друг на друга. Но, вместе с тем, на всём протяжении развития симфонии обращает на себя внимание сохранение в ней неких определённых жанровых констант. Они – словно матрицы, которые при всей своей неизменности, вбирают в себя токи времени, мироощущение той или иной эпохи, личностный облик композитора-творца, его видение мира. Среди других наиболее важной константой является собственно концепция жанра симфонии, определяющая её образно-семантический строй, драматургические особенности, структуру и многое другое. В творчестве каждого композитора кристаллизуется свой круг музыкальных образов-символов, индивидуальный стиль, типы драматургических концепций. Симфония формировалась как жанр, способный к сильному эмоциональному и интеллектуальному воздействию на слушателей и открывающий возможности воплощения глубочайших сфер человеческого духа¹.

В статье рассматривается Скерцо русской симфонии, концепция которого сложилась, с одной стороны, как результат влияния европейской классической модели, и с другой, – отечественных традиций, впервые определившихся в симфоническом творчестве Глинки.

Ключевым для скерцо является феномен игры. Отметим наиболее важные аспекты этого понятия.

Игра как философская категория ведёт свое происхождение от платоновской теории «божественной игры», однако впервые получает теоретическое обоснование лишь в эпоху Просвещения. Первым, кто философски осмыслил проблему взаимосвязи искусства и игры, был И. Кант, который среди главных качеств выделил духовную свободу и незаинтересованный характер игры, заключающийся в таком овладении миром, которое не предполагает цели вне себя.

С XIX века большой интерес к игре начали проявлять психологи, историки, этнографы в связи с анализом архаических культур. Формируется романтическая концепция игры. Романтическая игра, как отмечает Курт, принимает психологизированный, порой и фантастический оттенок: «Всё, что достав-

ляет беспокойство человеческому духу, романтик стремится запечатлеть, прежде всего, посредством игры... Романтизм любит изображать, показывать в виде форм игры то, что является его внутренним переживанием, но что он в то же время боится пережить» [8, с. 31–32].

В исследованиях XX века открываются новые аспекты игры, позволяющие глубже проникнуть в её сущность. Для Й. Хёйзинги игра, как высшая форма духовной деятельности, является универсальным для всех времён и народов идеалом, в основе которого «лежит давняя мечта философов и учёных о всеобъемлющей системе, об универсальном языке, способном выразить и сопоставить все открытые “смыслы”, весь духовный мир человечества» [12, с. 34]. Г. Гадамер пишет о том, что «игра является элементарной функцией человеческой жизни и что человеческая культура без неё вообще немыслима». Он связывает игру с феноменом повторяемости, цель которого сводится к «бесцельному действию, действию как таковому», игра «всегда требует участия в ней» и является «коммуникативным действием». Важно «включить равнодушного наблюдателя в игру, сделать его соучастником ... это справедливо и для художественной игры, так как, собственно, нет принципиального барьера между произведением искусства и тем, кто это произведение будет постигать» [6, с. 287, 294].

На протяжении XX века самые различные науки обращались к проблеме, дополняя и обогащая толкование феномена игры. Так, математика в теории игр формулирует закономерности вероятностных процессов в конфликтных играх [5]. Семиотика рассматривает внутренние структурные закономерности игры как вид непродуктивной деятельности, продукт которой лежит не в материальной сфере, а потому является духовной субстанцией. При этом наибольшую близость игра обнаруживает с «идеальными» сферами человеческой деятельности и с искусством. Ю. Лотман рассматривает и искусство, и игру как виды моделирующей деятельности, цель которых – освоение действительности, овладение миром, основанное на особом соотношении правил и случайностей (см.: [9, с. 135]).

Важно отметить, что в игре органически связаны друг с другом серьёзное и комическое. Г. Гессе в романе «Игра в бисер» пишет: «Жест классической

музыки означает знание трагичности человечества, согласие с человеческой долей, храбрость, веселье! Грация ли генделевского или купереновского менуэта, возвышенная ли до ласкового жеста чувственность, или тихая, спокойная готовность умереть, как у Баха, – всегда в этом есть какое-то “наперекор”, какое-то презрение к смерти, какая-то рыцарственность, какой-то отзвук сверхчеловеческого смеха, бессмертной весёлости» [7, с. 32].

Проблема комического в искусстве – невероятно широкая область². Но мы обратим внимание на те аспекты, которые необходимы для понимания комического в концепции скерцо, а именно – карнавал и мотив маски. Истоки комического уходят своими корнями в Средневековую карнавальную культуру. Всевозможные карнавальные игры позволяли человеку как бы выйти за пределы обычной жизни и погрузиться в совершенно иную стихию – «карнавальный смех всенароден, универсален, амбивалентен: он весёлый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает» (см.: [4, с. 17]).

Романтический карнавал, оказавший существенное влияние на формирование образно-символической системы скерцо, в отличие от «всенародного» карнавала Средневековья и Ренессанса, переживался как бы «в одиночку с острым сознанием этой своей отъединённости»³ (см.: [там же, с. 45]). Мотив маски наделяется новыми значениями, изначально чуждыми её природе⁴. В романтизме маска «приобретает мрачный оттенок, за маской часто оказывается страшная пустота, Ничто», она – «частица какого-то иного мира». Важную роль в изменении мотива маски у романтиков играют и новый облик марионетки-куклы и некая «нечеловеческая сила, управляющая людьми и превращающая их в марионетки» [там же, с. 48–49].

Трудность объяснения комического в музыке (особенно – в инструментальной) определяется разными причинами, среди которых – отсутствие вербальной понятийности и чувственно-предметной конкретности. Однако на протяжении всей истории музыки вырабатываются и обновляются приёмы и способы создания комических образов: динамические контрасты, необычные тембровые сочетания, специфические гармонические эффекты (тональные «переодевания»), нарочито фальшивое звучание, заострённость стилистических, жанровых качеств, механистичность тематизма, парадоксальность ладотональной организации, ритмического рельефа, инструментария, многопластовость фактуры, её многоаспектность. Все вышеперечисленные факторы образуют непосредственно игровую логику в инструментальной музыке⁵.

Именно скерцо явилось воплощением игрового начала в музыке, проводником смехового и

гротесково-иронического осмысления мира в музыке. Скерцо стало тем жанром, в котором сконцентрировались игровое и комическое, лирическое и фантастическое, причудливое и гротесковое. «Его моторно-пластическая сторона воспринимается на первом плане, так как скерцо передаёт образ движения, с внезапными поворотами, резкими нарушениями инерции восприятия, “бросками” и “сюрпризами”» [11, с. 50].

Скерцо как жанр инструментальной музыки прошло большой путь развития, в процессе которого получило многообразные перевоплощения и окончательно откристаллизовалось в творчестве Бетховена. В XVII–XVIII веках скерцо выполняло отстраняющую функцию (например, в барочной партите), «значительной для скерцо становится сфера лирики, представленная, в то время единственной своей разновидностью – пасторалью ... При этом характерен взгляд “со стороны”, взгляд созерцающий» [13, с. 59–60]. Это приятная игра, наполненная пантеистическим мироощущением. Скерцо встречается в барочной и классической музыке, воплощающей разные модели игры: в партите Баха № 3 *a moll*, в средних частях струнных квартетов ор. 33, клавирной Сонате *cis moll* Гайдна. Но уже гайдновский менуэт в сонатно-симфоническом цикле постепенно принимает облик скерцо.

Бетховен не случайно произвёл замену традиционного в сонатно-симфоническом цикле менуэта на скерцо. Этот жанр обладал неисчерпаемыми возможностями для воплощения грандиозных идей композитора. Основу бетховенской скерцовности составляет контрастный метод развития – от контраста всего скерцо с другими частями цикла до контраста его мельчайших деталей. Скерцо органично включены в идейную концепцию и воплощают две основные драматургические роли в цикле:

- 1) традиционная функция (контраст и подготовка финала);
- 2) продолжение центральной драматической линии, связанной с первой частью.

В бетховенских симфонических скерцо игра оркестровых тембров и динамических эффектов, красочный гармонический и оркестровый колорит, яркая национальная окраска создают яркий игровой характер музыки.

Игровое начало скерцо чаще всего выражается в обилии неожиданных поворотов в гармонии и мелосе. При этом особенно важна ритмическая активность, являющаяся непременным признаком любого скерцо, то есть моторное и игровое начало постоянно находятся в единстве. Ритм заставляет почувствовать движение времени, а через время – течение самой жизни. По этой причине «ритм воспринимается как концентрированное выражение эмоционально-чувственного постижения жизни» [2, с. 23].

Для жанра скерцо типично сопоставление двух контрастных планов: собственно скерцозных образов и второго плана, лирического, опирающегося на танцевальные и песенные жанры. Иногда лирическое начало присутствует в разделах крайних частей скерцо из стремления показать игровой образ с разных сторон. Но в большинстве случаев второй план скерцо обнаруживается в контрастирующем трио. Его назначение – дополнить и ярче оттенить начальный образ скерцо. Идея борьбы, пронизывающая бетховенские произведения, наложила заметный отпечаток на стихию игры: скерцо его сонат и симфоний приобретает драматический характер.

В скерцо возникал порой весьма парадоксальный спор тембров-персонажей, напоминавший о весёлой суматохе театра масок, столь почитаемого романтиками. Была у скерцо и другая функция, проистекающая из пластических ритмов танца, которая отчётливо выразилась в классическом менюэте. Однако игровая природа скерцо вовсе не исключала возможности его драматизма, обострения внутреннего напряжения.

Под влиянием авторитета Бетховена сложились определённые образно-семантические, драматургические, композиционные константы жанра скерцо как самостоятельного произведения и как части симфонического цикла. Скерцо у Бетховена, а позже – у романтиков стремится передать не только внешнюю динамическую, но и внутренне сущностную сторону эмоционального содержания музыки.

У романтиков мы находим разные типы скерцо – лирико-эпическая (сказочно-фантастическая) разновидность скерцо, например, у Шуберта – фортепианные скерцо *Des dur*, скерцо Третьей и Седьмой сонат для фортепиано, Девятой симфонии; или скерцозная лирика Мендельсона – Скерцо «Шотландской» симфонии, Фантазия-каприз, Скерцо-каприччио.

Изначально скерцо выступало как концентрация ярких эмоций, как символ неукротимости движения, как проявление игры стихийных жизненных сил. Но, с другой стороны, в XIX веке эмоциональная окраска скерцо стала меняться, «мрачнеть» (по выражению А. Брукнера), композиторы-романтики создают злые, демонические, inferнальные типы скерцо: «...невольно напрашивается вопрос, во что же одевать серьёзное, если уж “шутка” (скерцо) расхаживает в тёмном покрывале?» [14, с. 186].

В романтическом скерцо обнаруживается двойной смысл, сочетание прямого и переносного значений с преобладанием второго, что станет типичным для скерцо XX века. У романтиков темы, связанные с драматической сферой обычно опираются на гротесково-переосмысленную танцевальность, маршевость, скерцозность, достаточно часто кон-

традействие связано с «моторными» жанрами. Важно отметить, что подобный тип образности часто сопровождается внутрижанровой трансформацией, целью которой – создание гротеска.

Так, на протяжении XIX века формируются различные скерцо с присущими каждому из них жанровыми комплексами. Конечно, данные жанровые особенности скерцо в европейской музыке не могли не отразиться и на русских симфонических скерцо. Известно, что при формировании русской классической национальной школы главенствующую роль играл жанр оперы, способный воплотить национальную идею. Но новые идеи требовали новых средств, форм и жанров для адекватного воплощения нового содержания. В связи с этим в 60-е годы возникает вопрос о рождении национальной симфонии. Ведь именно жанр симфонии как никакой другой способен воплотить, подобно роману в литературе, наиболее полную картину мира сквозь призму мировидения художника.

Очевидно, что основным ориентиром послужила западноевропейская модель симфонии. И в самых первых симфонических произведениях русских композиторов заметен поиск стиля симфонической музыки, в котором разные творческие индивидуальности отталкивались от одних и тех же интонационно-стилевых истоков, эстетической базой которых являлась симфоническая музыка Бетховена и Шумана: «...любопытно следить за странствованием и претворением иногда одних и тех же “европеизмов” у Балакирева, Кюи, Бородина, Рубинштейна, Чайковского, Римского-Корсакова» [2, с. 155].

С другой стороны, первооткрывателем на пути развития русской симфонической музыки был Глинка. Симфонические эпизоды «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», музыка к трагедии «Князь Холмский» стали исходной точкой для симфонического эпоса Бородина, оказали могущественное влияние на идею инструментальной драмы, выдвинутую Балакиревым, послужили первыми примерами взаимопроникновения элементов оперности и симфоничности. Балакирев называл «Руслана» «гениальной симфонией в костюмах».

Истоки жанра скерцо в русской симфонической музыке восходят к Глинке, поскольку именно в его симфонических произведениях определился тот облик скерцозности, который в дальнейшем стал фундаментом для построения композиторами Новой русской музыкальной школы концепции скерцо. Знаменателен тот факт, что работа над симфонией у балакиревцев начиналась со скерцо, в котором наиболее полно и многообразно отражены основные духовные идеи этого времени. Примечательна фраза Стасова, высказанная о духе своего времени в 1861 году Балакиреву: «... портрет нашего века – бурное, огненное, капризное, прихотливое,

свободное и могучее скерцо...» [3, с. 133]. Скерцо симфоний петербургских композиторов Новой русской музыкальной школы во всей полноте раскрыло специфику национальнoй идеи. Мир игры в скерцо симфоний Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова представляет собой некий монолит с единым образным строем – показ жизни во всей её красочности и многоликости, в ощущении непрерывности и бесконечности тока жизни. Контрастное трио эпической концепции всегда близко образной сфере крайних частей скерцо, в коде же чаще всего происходит соединение всех тематических элементов в органичном сплетении. В таких скерцо – игра всегда позитивная, восходящая к скоморошьюм играм-представлениям, доброму смеху как органичной части средневековой карнавальнoй культуры. Этот смех – весёлый и ликующий, всенародный. У Римского-Корсакова и Бородина тончайшая тембровая нюансировка еще более усиливает эффект игры. У Глазунова «Человек Играющий» представлен сквозь калейдоскоп масок, бесконечно меняющихся в атмосфере карнавала. Скерцо его симфоний опережают XIX век, они – часть культурного пространства XX века, предвещающие «мир игры» Стравинского.

Совершенно иная концепция скерцо симфоний московской школы, отражающая, прежде всего, субъективное, личностное начало. Скерцо лирико-драматических симфоний Чайковского выстраиваются в отдельную драматургическую линию некоего «сверхцикла», воплощающего идею «карнавала, переживаемого в одиночку». Скерцо его симфоний всегда функционально наполненные, действенные, именно в них раскрываются грани мироощущения героя.

Мир игры в скерцо симфоний П. И. Чайковского скрывает под маской-личиною некое разрушительное начало. Действительно, скерцозные темы, поначалу связанные со стихией игры, шутки, оборачиваются контрдействием, что в итоге приведёт к структурным изменениям в Шестой симфонии.

Сейчас, уже с позиции XXI века, очевидно, что Скерцо-марш Шестой симфонии явилось неким пророчеством, предвещающим концепции многих симфоний XX века – Малера, Онеггера, Шостаковича, Шнитке...

Таким образом, бетховено-шумановская модель скерцо, с одной стороны, и симфоническая музыка Глинки – с другой, явились фундаментом для рождения концепции скерцо русской симфонии. Ассимилируясь на русской почве, жанр скерцо обретает свои особые черты, связанные, прежде всего, с национальной картиной мира, с национальной спецификой «Человека играющего».

И в связи с этим нельзя не отметить, что XX век, когда феномен игры приобрёл глобальное значение, питался богатным опытом предыдущего столетия, когда были апробированы не только разные формы игры, но и квинтэссенция игрового начала скерцо, утвердившегося в качестве константной части симфонии.

Скерцо в русской симфонии наполнено особым содержанием и выполняет специфические функции: с одной стороны, – раскрытие национальной ментальности, макрокосма, с другой, – индивидуального, личностного начала, микрокосма. Известно, что русская культура находится на пересечении парадигм Запада и Востока. Во многом русской ментальности больше свойственна восточная созерцательность, нежели западное действие, что актуально по отношению к медленным частям симфонии, которые наиболее полно могут воссоздать мирозерцание эпохи, художника. С этой же точки зрения скерцо позволяет рассмотреть национальное начало сквозь игровое поведение.

Именно скерцо русской симфонии XIX века отразило основные грани мироощущения эпохи: духовные поиски национальной идеи, стремление воссоздать целостную концепцию Мира и Человека и все противоречия и конфликты времени, отразившиеся во внутреннем мире Художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жанровая специфика симфонии привлекала внимание многих исследователей – Б. Асафьева, И. Соллертинского, А. Альшванга, М. Арановского, А. Климовицкого и других учёных. Системный взгляд на проблемы изучения симфонии представлен в работах М. Арановского, где толкование жанра дано через определение «семантического инварианта», как целостная концепция Человека (см.: [1, с. 24]).

² Данная проблема исследована М. Бахтиным, Д. Лихачёвым, А. Гуревичем и многими другими.

³ Смех в «романтическом гротеске редуцировался и принял форму юмора, иронии, сарказма». Романтический смех снял свою весёлую маску и представлял страшный и чуждый человеку мир (см.: [4, с. 46–47]).

⁴ Мотив маски, который в народной культуре связан с радостью смен и перевоплощений, у романтиков оторван от единства народно-карнавального мироощущения: «маска что-то скрывает, утаивает, обманывает и т. п.» (см.: [4, с. 48]).

⁵ Е. Назайкинский в труде «Логика музыкальной композиции» даёт следующее определение этому понятию: «Музыкальная игровая логика – это логика концертирования, логика столкновения различных инструментов и оркестровых групп, различных компонентов музыкальной ткани, разных линий поведения, образующих вместе “стереофоническую” театральную картину развивающегося действия.

Эта логика на синтаксическом уровне организует театр инструментов, фактурных и интонационных компонентов ... Игровая логика – сочетание лирического, эпического и драматического, по-разному соотносится с монологическими, диалогическими, полилогическими элементами музыкального синтаксиса, получает различное инструментальное воплощение» [10, с. 227–228].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра в симфонии в советской музыке 1960-1975 гг.: исследовательские очерки. – Л., 1979.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX начала XX века. – Л., 1979.
3. Балакирев М., Стасов В. Переписка. Т. 1, 2. – М., 1970, 1971.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
5. Воробьев Н. Теория игр. – М., 1976.
6. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
7. Гессе Г. Игра в бисер. – М., 1969.
8. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М., 1975.
9. Лотман Ю. Тезисы и проблемы искусства в ряду моделирующих систем // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Вып. 198.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М., 1982.
11. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Н. Новгород, 1994.
12. Хёйзинга Й. Homo Ludens в тени завтрашнего дня. – М., 1992.
13. Шаймухаметова Л. Смысловые и структурные модификации роговых сигнальных формул в контексте тематизма скерцо (на примере творчества австро-немецких композиторов) // Музыкальный язык в контексте культуры. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. – Вып. 106. – С. 58–76.
14. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 1. – М., 1975.

Дранникова Ольга Олеговна
преподаватель кафедры истории музыки
Воронежской государственной академии искусств



П. С. ВОЛКОВА

Кубанский государственный аграрный университет

УДК 78.072.3+78.071.1

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» П. И. ЧАЙКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Интерпретация и реинтерпретация: к вопросу терминологии

На фоне неоднозначной для российской действительности социокультурной ситуации, отмеченной бесконечными кризисами, потрясениями и разрывами, У. Эко объясняет засилье всевозможных типов повторений¹, характерных для современного искусства, следующим образом. В эпоху крайней нестабильности, наблюдаемой в разных сферах жизнедеятельности социума, именно искусство способно создавать иллюзию устойчивости [9]. В данном контексте особый интерес представляет опыт *интерпретации* и *реинтерпретации*.

Обращение к обозначенной оппозиции обусловлено современным состоянием дел в области искусства. Имеется в виду типичная для нашего времени ситуация, одна из примет которой связана с циничным паразитированием на оставивших свой след в мировом культурном наследии художественных образцах. Именно актуализация последних и задаёт некое постоянство вкусовых пристрастий в «эпоху перемен». С точки зрения интерпретации и реинтерпретации в качестве такой точки отсчёта выступает базовый текст, или первоисточник. При этом если интерпретация по отношению к базовому тексту позиционируется, по словам Е. Гуренко, – как такая вторичная художественная деятельность, в рамках которой исходный текст сохраняет свою значимость на уровне системы [1], то в случае с реинтерпретацией мы наблюдаем прямо противоположное. Речь идёт о том, что реинтерпретация представляет собой такую художественную систему, в которой продукт первичной художественной деятельности присутствует лишь на уровне элемента. Специально заметим, что обязательное присутствие базового текста как части нового художественного целого обусловлено следующим обстоятельством.

Как правило, вне того контекста, актуализацию которого и обеспечивает отмеченный элемент, процесс осмысления опыта реинтерпретации оказывается заведомо ущербным. Примечательно, что чаще всего в качестве упомянутого элемента выступает название нового художественного произведения, прямо или косвенно обращающее нашу память к

уже существующему в истории искусства образцу. Например, посвящённая Сергею Герасимову кинотрилогия Киры Муратовой «Котельная № 6», «Офелия», «Девочка и смерть» в первом случае отсылает нас к чеховской «Палате № 6», во втором – к трагедии Шекспира «Гамлет», в третьем – к сказке Горького «Девушка и смерть». О важности имплицитно присутствующей в данном случае установки на диалог между «старым» и «новым», который опознаётся в названиях киноновелл, можно судить на том основании, что, например, третья, созданная по рассказу Веры Сторожевой «Случай из жизни» новелла, переименовывается режиссёром по аналогии с двумя другими. Таким образом реинтерпретация приобретает статус первичной художественной деятельности, манифестируя собой переосмысление традиции².

При этом если в случае с интерпретацией диалог складывается между (условно говоря) двумя субъектами – автором и ценителем, то в случае с реинтерпретацией пространство диалога расширяется, поскольку здесь ценитель уже имеет дело как минимум с двумя авторами: творцом классического художественного образца и создателем другого, нового текста. Здесь важно подчеркнуть, что вне отмеченного диалога, будь то общение, складывающееся в процессе интерпретации, либо – в процессе реинтерпретации, говорить равно как о традиции, так и о её переосмыслении не приходится, поскольку налицо – кризис авторства.

Остановимся на ряде художественных произведений, которые послужат наглядной иллюстрацией существующего в современном искусстве опыта. Среди работ, так или иначе отсылающих нас к бессмертному творению П. И. Чайковского и М. Петипа, – новелла С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона», одноименный художественный фильм Ю. Ильенко и оригинальная постановка балета «Лебединое озеро» британского хореографа М. Бёрна.

С. Параджанов и Ю. Ильенко: «Лебединое озеро. Зона»

Весной 1988 года к Сергею Параджанову приехал украинский режиссёр Юрий Ильенко, оператор

фильма «Тени забытых предков». Во время многолюдного застолья, воодушевлённый благодарными слушателями, Параджанов «исполнил» свои новеллы, которые создавались в период его заключения в лагере строгого режима. Впоследствии записавший эти новеллы на магнитофон Ильенко осуществил их расшифровку, литературно обработав материал. Им же было дано и название рассказанному – «Лебединое озеро. Зона».

Насколько подобное название соответствует замыслу С. Параджанова? Прежде, чем мы попытаемся ответить на этот вопрос, обратим внимание на следующий момент. Известно, что Сергей Параджанов учился в музыкальном училище при Тбилисской государственной консерватории по классам скрипки и вокала. Помимо этого, во время учёбы он брал уроки танца в хореографическом училище при Оперном театре, что свидетельствует о безусловной образованности режиссёра в сфере искусства, в том числе, о его несомненной музыкальной одарённости.

Более того, именно Сергею Параджанову принадлежит небезосновательная критика фильма И. Таланкина «Чайковский»³. Вот как высказывался по этому поводу мастер: «... Мир, который окружал и влиял на поэзию “Саят-Новы”, ведь здесь, может, и нет поэзии как таковой. Поэт здесь не сидит, не мучится, не вскакивает ночью, не ударяется для смеха в спину ампириного кресла. Чайковский так писал музыку и звал почему-то уродливого напарника. Понимаете, вместо красивого... Вот этот “Чайковский” ... один из провалов. Меня должны понять композиторы. Неужели надо стучать в полированное кресло, вскакивать ночью под гром, бегать босым. Это же чудовищно! Это чудовищно!» [3, с. 616]⁴.

Возвращаясь к интересующему нас вопросу о том, насколько данное Ю. Ильенко название новеллы соответствует замыслу автора, заметим, что, во-первых, содержание новеллы связано с небольшим по продолжительности отрезком жизни решившегося на побег заключённого. Как пишет сам С. Параджанов, это «история человека, вырвавшегося на волю, но всё равно несвободного» [7, с. 343]. Другими словами, в центре повествования – тоска по воле, отсутствие которой неоднократно подчёркивается упоминанием о свободной, гордо парящей в безграничных небесных просторах лебединой стае. Аргументацию представленной позиции мы находим в тексте новеллы: «О чём мечтали они? Поймать лебедя? Увидеть эту красоту у себя в барачке? Обладать ею? Прятать её от Ментов... под кроватью... эту прекрасную, свободную птицу? [здесь и далее курсив мой. – П. В.]»; «И тогда в вышине все – и зеки, и часовые на вышках, и контролёры – слышали, как возник в поднебесье и нарастал, приближаясь, еле уловимый свист падающего тела.

Свист оборвался глухим ударом, почти поглощённым туманом, где-то совсем рядом, за колючей проволокой, за оградой, на свободе, в степи» [там же, с. 347–348].

Во-вторых, смысловое ядро текста С. Параджанова строится в опоре на лексему «верность», что вполне отвечает вошедшей в поговорку лебединой верности: согласно легенде, лебединая пара складывается лишь однажды, поскольку в случае гибели подруги, самец поднимается ввысь и камнем падает на землю, предпочитая смерть жизни без любимой. В-третьих, в новелле имеются частые параллели, подчёркивающие единство человека и птицы. Вот одна из них: начиная свое повествование словами «Такого тумана над Донецкой степью *вожак лебединого* клина не помнил», С. Параджанов, спустя десяток строк, уточняет: «Такого тумана человек не видел никогда в жизни...» Далее, после описания птичьей стаи («И вот уже первая птица, просяив *белоснежной* грудью, прошла на бреющем полёте над самой землей...» [там же, с. 347]) мы читаем: «Из барака один за другим выскальзывали заключённые, все в *белых* исподних рубашках и *белых* кальсонах... Туман поднимался, дымилась зона... и от дерева к дереву, мокрому, впитавшему в себя ледяную влагу тумана, от дерева к дереву, налитому весенними хмельными соками, перебегали, скользили люди в *белом* – в *белых* кальсонах, в *белых* рубашках... босые...» [там же, с. 346]. Примечательно, что и место укрытия беглеца, спрятавшегося внутри полого обелиска, Параджанов рассматривает по аналогии с птичьим пристанищем: «Охалка старого слежавшегося сена и какая-то ветошь вполне напоминали ложе, гнездо» [там же, с. 350].

Помимо этого, нельзя не обратить внимания также и на тот факт, что в новелле Параджанова есть упоминание о балерине, которой автор уподобляет лесного зверька: «Белка взлетала в воздух – они [снежинки. – П. С.] осыпались с ветвей... и всё повторялось снова... белка падала вниз, потом она взмахнула на забор... и, как балерина на пуантах, пробежала-прострочила невесомыми лапками несколько метров под колючей проволокой... и исчезла... там... на свободе...» [там же, с. 346].

Наконец, в-третьих, главная интрига новеллы строится на взаимоотношениях, складывающихся между, казалось бы, двумя непримиримыми врагами: зеком и контролёром, которые впоследствии становятся не просто друзьями, но братьями по крови. При этом трагический финал этого повествования окрашен двумя знаковыми для балета Чайковского цветами: белым и чёрным: «На белой фате пороши лежал юноша – побратим контролёра... он вскрыл себе вены... чёрная кровь... длинными рукавами ушла далеко от трупа... и пожирала эти маленькие белые шарики-снежинки...

...брат стоял над умирающим братом.

Две тысячи человек наблюдали молча» [там же].

Важность этого момента обусловлена следующим обстоятельством. Как пишет Кора Церетели, «Параджанов прежде всего живописец – чем бы он ни занимался, что бы ни создавал... В его фильмах и сценариях, в коротких новеллах-зарисовках смысловый ряд организуется с помощью цветовых и композиционно-живописных решений» [8, с. 8]. Не случайно поэтому в отличие от чёрно-белой смерти «Лебединого озера. Зоны» в «Демоне» и в «Тенях забытых предков» смерть красно-белая.

Вне всяких сомнений, представленный Параджановым материал имеет вполне очевидные приметы, отсылающие нашу память к творению П. И. Чайковского, с той лишь оговоркой, что балет «Лебединое озеро» выступает в данном случае точкой отсчёта для создания нового художественного целого. Подобное предположение видится возможным в силу следующих обстоятельств. В частности, известно, что по поводу одного из несостоявшихся фильмов, героем которого был задуман сказочник Оле-Лукойе, биограф С. Параджанова пишет, что подобным замыслом «Параджанов недвусмысленно бросил перчатку соперничества великому Хансу Кристиану Андерсену. И в тексте сценария, и в остроумных выразительных рисунках-эскизах и экспликациях он доказал, что не собирается ни иллюстрировать, ни интерпретировать сюжеты его известных сказок, а хочет лишь, оттолкнувшись от них, создать в разных тональностях и модуляциях нечто подобное музыкальной импровизации на их тему...» [там же, с. 15]. Соответственно, несмотря на то, что и в первом, и во втором случае концептуальная информация оказывается сфокусированной на таких лексемах, как «верность», «предательство», «любовь», «зло», «обман», суть второй истории прямо противоположна классическому варианту⁵.

Имеется в виду не только одно уточняющее обстоятельство, которое вносит в столь привычное для слуха название балета П. И. Чайковского определённый диссонанс. Речь в данном случае идёт о зоне, поскольку именно отблеск освещающих зону прожекторов вожак лебединой стаи принял за водную гладь озера. Став невольными нарушителями покоя в режимном учреждении, птицы погибают от рук охранников, которые получают приказ стрелять на поражение. Помимо этого, в отличие от сказки Музеуса, сюжетом которой воспользовался композитор, в параджановской новелле погибает только один из героев – зек, не желающий публично отречься от контролёра, некогда давшего ему свою кровь. Другими словами, нарушив «правила игры», согласно которым зек не может быть братом «овчарки», герой автоматически выпадает из стаи, которая обрекает его на смерть. Однако трагичность момен-

та сглаживается мыслью о том, что зек не уходит бесследно: есть женщина, которая ждёт рождения его ребенка.

На наш взгляд, суть подобным образом организованного Параджановым художественного пространства новеллы заключается в следующем. Приобщаясь к высокому искусству балета и умиляясь сказочностью сюжета («над вымыслом слезами обольюсь!») «Лебединого озера», мы подчас забываем о том, что в людской стае способность сохранять верность чувству, будь то чувство благодарности, нежности и т. п. в определённых обстоятельствах становится гарантом сохранения в человеке собственно человеческого. Более того, принимая за истину легенду о лебединой верности, мы нередко упускаем из вида тот факт, что наличие живого чувства и, как следствие, возможности сочувствовать оказывается иногда единственным критерием, на основании которого отличают человека от животного. При этом если в безликой толпе найдутся хотя бы два таких человека, то именно они и станут оправданием греховности мира и род человеческий не прекратится.

В данном контексте мы также не исключаем и другое обстоятельство. Называя свою новеллу именно так, а не иначе, Параджанов, возможно, втайне надеялся на следующее. Постигание смысла рассказанной им истории под музыку «Лебединого озера» П. И. Чайковского, которая звучит внутри каждого из нас, даст читателю не только ощущение причастности к вечности, запечатлённой в непреходящей красоте мелодии, но и возродит живое чувство восторга и благоговения перед гением композитора и – в его лице – перед собственно Человеком.

Подобный художественный опыт мы связываем с опытом реинтерпретации, в рамках которого осуществляется формирующий заново понятие истины творческий акт. Алгоритм анализа опыта реинтерпретации складывается из следующих процедурных норм:

- а) знакомство с классическим текстом, который в новой художественной системе присутствует исключительно на уровне элемента последней;
- б) сравнительная характеристика классического и нового (оригинального) текста, осуществляемая на уровне диалектики части и целого;
- в) актуализация концептуальной информации нового оригинального текста.

Примечательно, что опыт реинтерпретации, как правило, открыт для последующих интерпретаций. Аргументацию данной точки зрения мы находим в работе Ю. Ильенко, который на основе новеллы С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона» снял одноимённый художественный фильм, выступив в качестве режиссёра. Этот фильм стал первой в Украине лентой, созданной независимо от государства совместно с канадскими, американскими и

шведскими продюсерами. Картина стала событием на Каннском фестивале 1990 года, где получила две престижные награды: приз «ФИПРЕССИ» и приз молодых кинокритиков «ЕСКОР». При этом если в новелле Параджанова в центре повествования оказывается история о настоящей мужской дружбе двух людей, волею судеб оказавшихся разделёнными колючей проволокой, дружбе, которая больше смерти, ибо для того, чтобы избежать предательства, главный герой лишает себя жизни, то в фильме Ю. Ильенко акценты проставлены несколько иначе. Самоубийство главного героя в большей степени мотивировано необходимостью отвести опасность от возлюбленной, расправу над которой обещают в случае неповиновения сокамерники главного героя. Обозначенный акцент усилен ещё и тем, что, согласно сценарию, именно случайная подруга зека, а не мать контролёра делает всё возможное, чтобы освобождение наступило как можно раньше.

В остальном фильм полностью отвечает духу новеллы. Важно заметить, что речь в данном случае идёт не только о лаконизме и особенной избирательности в отношении визуальных средств выразительности, о чётко дозированных шумовых эффектах и минимальной актуализации вербального текста. Имеется в виду и то обстоятельство, что в ряде фрагментов фильма мы слышим голоса пролетающей стаи лебедей и видим этих птиц сначала парящими высоко в небе, потом – распротёртыми на телеге, увозящей бездыханные тушки за пределы зоны. Ещё один, примечательный с точки зрения первоисточника, эпизод связан с тем, что у поднявшегося с лежака после переливания крови зека на спине отчетливо просматриваются очертания крыльев. Их возникновение обусловлено небрежностью дежурившей в морге пьяной санитарки: подтекающая под лежащее без движения тело кровь, перекачиваемая из вены контролёра в вену зека, «рисует» на выступающих лопатках свои причудливые узоры⁶.

Отдельного внимания в данном контексте заслуживает музыкальная составляющая художественного текста. Автор киномузыки – Вирко Балеи⁷ – сумел избежать штампов, неотвратимо преследующих художников, которые, подобно гоголевскому Хлестакову, запанибрата с самим Пушкиным!⁸ Напротив, в случае с музыкальной составляющей кинотекста, авторство которой принадлежит некогда нашему соотечественнику, можно говорить не только о тончайшем образом подобранных красках – как звуковых, так и цветовых, но и об удивительном согласовании противоречий, которое складывается между тем, что фиксирует глаз, и тем – что едва уловимо для уха. Так, впервые «мелодия» зарождающегося чувства появляется в сцене, которая происходит внутри полого обелиска «Серп

и молот», символизирующего союз славящих труд крестьянина и рабочего. Сначала «любовный дуэт» мужчины и женщины «исполняется» в тесном пространстве под гул, спровоцированный ударами камней о железо, которые бросает в монумент не справляющийся с ревностью мальчик-подросток – сын возлюбленной зека.

Позднее воспоминание о возлюбленной насыщается в болезненном сне героя не только звуками природы – клёкотом птиц, но и звуками скрипки, альта, тремоло струнных, флажолетами, на фоне которых краткие попевки, не выходящие за пределы диапазона терции, кварты и сексты, уподобляются взмаху крыльев свободно парящих птиц. В то же время, будто издаലെка слышимые обрывки оркестрового звучания свидетельствуют о подлинно человеческом чувстве, высота которого обусловлена культурой отношений, не позволяющих загнанным в угол в своем бесконечном одиночестве людям опуститься до звериного инстинкта. Это хрупкое состояние внутреннего созерцания, в котором музыка бытия отвечает музыке любви, не грешит ни стилизацией печально известного классического балета, ни переделкой «старого» на новый лад, которая прочно завоевала себе место в современной социокультурной ситуации под названием «ремейк», ни пошлой имитацией. Будучи исключительно авторской, эта музыка столь же искренна и проникновенна, сколь и прозрачна, эфирна, поскольку чувство любви и нежности насквозь пропитано воздухом и так отстоит от всего плотского, земного, что ощущение близости двух людей скорее постигается душой, нежели телом. Единственная параллель с музыкой П. И. Чайковского, которая кажется оправданной и допустимой, – это тончайшая психологичность и глубина, которые не оставляют слушателя безучастным.

Думается, что представленный кинематографический опыт демонстрирует блистательно организованный процесс интерпретации параджановской новеллы, в котором режиссёр и композитор одинаково талантливо озвучили вербальный текст, наполнив его зрительными образами. Сохранив смысл первоисточника, авторы сумели избежать следования букве, которая незримой нитью связала новеллу и музыку балета Чайковского «Лебединое озеро». Однако именно те, упоминаемые нами ранее детали, которые позволили зрителю воочию ощутить глубинное родство птицы и человека, помогают за искусно рассказанной столетия назад сказкой увидеть подлинность человеческого чувства, воспетого композитором.

М. Бёрн. «Лебединое озеро»

Другой опыт связан с именем М. Бёрна, в оригинальной постановке которого в 1995 году, в Лондоне, состоялась премьера балета П. И. Чайковского «Ле-

бединое озеро», хотя балетом в полном смысле этого слова данный спектакль не является. В отличие от классического балета хореография М. Бёрна во многом перекликается с танцевальными номерами, которые исполняет труппа шоу-балета Аллы Духовой «ТОДЕС». Обращение именно к этому материалу на фоне параджановской новеллы обусловлено тем фактом, что в качестве главных действующих лиц балетного спектакля выступили не те, столь милые сердцу романтически настроенного зрителя Принц и Одетта, а Принц и Белый Лебедь. Примечательно, что в ответ на претензии со стороны критики, считающей вариант постановки классического балета гей-версией⁹, М. Бёрн весьма определённо сказал, что он не думал создавать ничего похожего. В центре его спектакля – драма человека, который не находит вокруг никакого понимания, и лишь Белый Лебедь как alter ego Принца оказывается для него единственным Другим, способным принять его таким, какой он есть.

Если бы не впечатляющая своими размерами кровать, которая, подобно трансформеру, оказывается весьма многофункциональной¹⁰, вследствие чего значительная часть балетного спектакля выстраивается в опоре именно на эту столь важную деталь интерьера, слова режиссёра можно было бы принять на веру. Однако в действительности именно спальня принца оказывается сильной позицией в визуальном пространстве спектакля, поскольку с неё начинается и ею же заканчивается романтическая история о недостижимости счастья в мире денег, славы, гордыни и торжества подлости.

Более того, на фоне проблемы интимного характера, которая сыграла роковую роль как в жизни П. И. Чайковского, так и Сергея Параджанова¹¹, постановка М. Бёрна видится незатейливым образчиком китч-продукции, в котором угадывается откровенное педалирование столь одиозной на сегодняшний день темы. Причём, если говорить о критерии оценки, под который подпадает это «произведение», то, пожалуй, наиболее точно отвечающей действительному положению дел будет такая квалификация бёрновской постановки, которая соответствует низовой форме ремейка – апгрейту.

Если собственно ремейк являет собой «переписывание» известного текста на язык современности, вследствие чего классический образец оказывается в ремейке полностью измененным за исключением фабулы, то апгрейт, по свидетельству М. Загидуллиной, демонстрирует собой практически дословный пересказ текста оригинала при сокращении сюжетных поворотов, пусть и минимальных. При этом происходит изменение обстоятельств, замена имён, профессий, использование жаргонизмов и уничтожение наиболее ярких примет оригинала¹². По аналогии с ремейком, древней формой которого М. Загидуллина называет жанр травести,

попробуем предположить, что в обратной исторической перспективе апгрейту, скорее всего, предшествовала самая строгая форма пародии – «минимальная пародия». Её цель – дословное повторение известного текста и придание ему нового значения [10, с. 28].

По сути, «придание нового значения» состоит в том, что трагедия Принца и Одетты оборачивается трагедией однополой любви, поскольку черты Белого Лебедя, своего единственного друга, Принц угадывает в Незнакомце, претендующем на роль любовника его матери, чей образ позиционируется в соответствии со скабрёзными историями, связанными с именем некогда царствующей на российском престоле особы. В итоге предательство со стороны самых близких принцу людей, а также неприятие его лебединой стаей приводят главного героя к гибели. В предсмертном бреде никто другой, как Белый Лебедь, олицетворяющий теперь уже неземной идеал, не только оказывается с Принцем плечом к плечу против агрессивно настроенного большинства, но и уходит с ним в область детских грёз, наполненных чистотой помыслов.

Ещё один факт, который свидетельствует о несомненном кризисе авторства, связан с тем, что музыка П. И. Чайковского, под которую танцуют участники труппы М. Бёрна, звучит в записи. Другими словами, столь важное для любого балетного спектакля триединство дирижёра, режиссёра и художника¹³ оказывается изначально ущербным, в силу того, что главная составляющая целостности подобного рода постановок – музыка – изымается из культурного диалога, уподобляясь «мёртвой вещи». Подобный опыт отсылает нас к столь негативно оцениваемым С. П. Дягилевым – поклонником классического балета – «дунканизмам»¹⁴, которые этот выдающийся театральный деятель относил исключительно к любительству.

В целом, опыт М. Бёрна соответствует псевдокультурной интерпретации, которую можно сравнить с бездарным исполнением классического образца, в процессе которого утративший чувство меры музыкант не замечает, что выбранный им темп, манера звукоизвлечения, несдержанность или, напротив, излишняя чопорность искажают замысел композитора настолько, что гениальная вещь оборачивается пародией на саму себя. Подобный опыт превращает, по мысли Ж. Делёза, художественное произведение в симулякр, отмеченный собственным повторением (воспроизведением) в расходящемся и смещающемся развитии. При этом сам автор оказывается заложником одномерно воспринимаемого социокультурного контекста, не имея возможности и таланта его преодолеть, поскольку заявка на оригинальность лишь «напрасно умножает точки зрения, выстраивая их в ряды» [4, с. 92].

Подытоживая всё вышеизложенное, заметим, что в условиях противостояния обществу потребления опыт реинтерпретации позиционируется нами как один из действенных механизмов, способствующих актуализации диалога сознаний. Имеется в виду ситуация, в рамках которой первоисточник выступает в качестве интерпретирующей

системы по отношению к опыту реинтерпретации, в котором он присутствует как «эхо оригинала». Вместе с тем, являя собой образец работы с «художественной действительностью»¹⁵, реинтерпретация позволяет противостоять «дурной бесконечности», опознаваемой в многочисленных повторах и имитациях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В их числе такие, как *remake* от англ. «сделать заново», «обновить», употребляемое по отношению к новой постановке старого сюжета (хотя, как отмечают кинокритики, вероятно, уже осуществлённую переделку правильнее было бы называть *remade*); «псевдоремейк» как оппозиция ремейку; «кавер-версия» от англ. «покрывать» (вариант исполнения песни другим певцом, часто в новой аранжировке); «ремикс» от англ. «заново смешать» (по сути, речь идёт о «переделке оригинального произведения с другой аранжировкой, часто с перестановкой, повторением фрагментов и/или с добавлением новых, при этом новое произведение может сильно отличаться от оригинала); «повторная интерпретация»; «транзакция» от лат. «сделка» – акт воплощения вторичного художественного образа в новую чувственно воспринимаемую форму; «трансплантация художественного произведения», целью которой, по мнению А. Луначарского, является стремление выразить его (произведения) душу на языке другого искусства; «парафраза» от греч. «описание», «пересказ»; «эволюционная трансформация» и т. п.

² Подробнее по данному вопросу см.: [2].

³ «Чайковский» (1970). Режиссёр И. Таланкин. Сценаристы Б. Метальников, Ю. Нагибин, И. Таланкин. Оператор М. Пилихина. Композитор П. И. Чайковский. В ролях: Алла Демидова, Евгений Евстигнеев, Кирилл Лавров, Евгений Леонов, Антонина Шуранова, Иннокентий Смоктуновский, Владислав Стржельчик, Бруно Фрейндлих, Майя Плисецкая, Лилия Юдина, Николай Трофимов, Аркадий Трусов. Фильм был отмечен следующими наградами: Приз за мужскую роль (актёр Иннокентий Смоктуновский) и Диплом жюри на Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне (1970); Номинация на «Оскар» по категориям «лучший иностранный фильм» и «адаптация музыки» (1971).

⁴ Справедливости ради, заметим, что, поскольку композитор, по свидетельству современников, страдал острой неврастенией, художественные находки режиссёра могут быть некоторым образом оправданы.

⁵ Напомним, что как либретто, так и музыка балета неоднократно переделывались. В данном случае речь идёт о либретто В. Бегичева и В. Гельцера.

⁶ В новелле, напротив, жизнь зека спасает «старая опытная врачиха», которая «при первом осмотре обнаружила, что он жив» [7, с. 357].

⁷ Вирко Балей – современный композитор и дирижёр украинского происхождения. Начав заниматься музыкой в одной из школ Украинского Музыкального Института (УМИ), В. Балей завершает своё музыкальное образование в консерватории Лос-Анджелеса. Среди учителей, совершенствующих мастерство В. Балея по композиции, фортепиано и дирижированию, такие педагоги, как Р. Савицкий, Р. Левина, М.-Х. Регер, В. ван дер Берг и др.

На сегодняшний день Балей является успешным деятелем американской музыкальной культуры в различных её ответвлениях: дирижировании симфоническим оркестром, концертно-исполнительской деятельности, музыковедении, педагогике.

⁸ Здесь в качестве примера, повергшего в недоумение ожидающую шедевра публику, можно привести фильм А. Кончаловского «Щелкунчик и Крысиный Король». Амбициозное решение режиссёра использовать в своём фильме музыку П. И. Чайковского, преподнесенную Э. Артемьевым в свойственной современному композитору манере, привело к псевдокультурному диалогу. В числе примет последнего назовём тотальную вторичность, примитивизацию гениальной музыки вследствие её «подгонки» под бездарно зарифмованные строки, которые иначе как надругательством над русской речью не назовёшь, а также дисгармонию, возникающую между зрительным рядом и рядом музыкальным. Примечательно, что в ответ на вопрос корреспондента «Российской газеты», почему в фильме актёры поют на музыку Чайковского, А. Кончаловский сказал следующее. «Я столкнулся со сложнейшей проблемой. Мне нужно было делать мюзикл, в котором должны были звучать только темы Чайковского. Но у Чайковского нет киномузыки. У Чайковского есть музыка к балету. А киномузыка – сложный процесс и композитору Эдуарду Артемьеву пришлось потрудиться, чтобы в симфоническую ткань киномузыки ввести темы Чайковского. Но переделок, надо сказать, немного. У меня не было никаких сомнений в том, что нужно брать именно музыку Чайковского. Есть такая популярная история: когда Чайковский услышал свою музыку в ресторане, а оркестр слегка фальшивил, он сказал: “Я так счастлив. Мою музыку в ресторане играют!”. Он очень хотел быть популярным композитором и не думаю, что он на нас обиделся бы. Если бы ему сказали, что его произведения услышат несколько десятков миллионов человек, он бы сказал “спасибо”».

Будучи уверенным в том, что «употребив» Чайковского в своём фильме, режиссёр буквально его облагодетельствовал, на возражение корреспондента о том, что у зрителя есть определённый настрой на музыку Чайковского, Кончаловский ответил: «А вы представьте себе, что я снял фильм “Щелкунчик” без музыки Чайковского». Заметим, что пусть подобный опыт (имеется в виду музыкальный фильм Л. Квенехидзе «Орех Кракатук», 1977) и не стал шедевром, однако, по сравнению с работой А. Кончаловского, он выигрывает хотя бы присутствием в нём В. Шубарина (Щелкунчик) и М. Лиёпы (Мышиный король), а также авторской музыки В. Лебедева. В итоге, пытаясь объяснить корреспонденту, что же тогда делал режиссёр, если «не балет Петипа и Чайковского и даже не Гофмана», А. Кончаловский ответил: «Я делал свободную интерпретацию определённых тем» (Российская газета. – 2010. – 25 декабря).

⁹ Специально заметим, что все лебеди, в том числе и те, которые исполняют «Танец маленьких лебедей», в постановке М. Бёрна представлены исключительно мужским составом.

¹⁰ Знаменательно, что кровать выступает на сцене не только в своём прямом назначении, но и в качестве трибуны – возвышения, предназначенного для царствующих особ и их приближённых, а также плацдарма, отмеченного как зарождением непростых отношений, складывающиеся у Принца с Белым Лебедем и его сородичами, так и их смертью, обусловленной гибелью главных персонажей.

¹¹ Согласно документам, кинорежиссёр киностудии им. Довженко был осуждён Верховным судом Украинской Республики за «...пристрастие к гомосексуализму» (Петиция в адрес Верховного Совета Украинской Советской Социалистической республики // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб., 2001. – С. 633).

¹² Подробнее по данному вопросу см.: [5].

¹³ Подробнее по данному вопросу см.: [6].

¹⁴ Имеется в виду опыт американской танцовщицы Айседоры Дункан, которая организовала школу танцев в Советской России. Л. Л. Сабанеев так описывает её «более де-

коративное, чем содержательное» выступление в Москве: «Так как она уже не могла танцевать, то она ограничилась тем, что прошла по диагонали сцены Большого театра с каким-то младенцем на руках, который, как мне объяснили, символизировал рождающийся интернациональный коммунизм, с красным флагом в руке под звуки “Интернационала”» (Сабанеев Л. Л. Айседора Дункан в Советской России // Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. – М., 2004. – С. 190). Безусловно, Сабанеев в данном случае иронизирует над ситуацией, в рамках которой разговор о якобы особом символизме являет собой лишь особую тактику, которая продиктована исключительно немощью творца.

¹⁵ Согласно М. Ш. Бонфельду, категория «художественная действительность» «представляет собой обобщение черт и характерных особенностей каждого художественного творения, которые возникли не как отражение действительности реальной, но как рефлекс уже отражённой однажды действительности в другом художественном произведении» (Бонфельд М. Ш. Творчество как интерпретация // Проблемы художественной интерпретации в XX веке: тез. Всерос. науч.-практ. конф. – Астрахань, 1995. – С. 3–5).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск, 1982.

2. Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): монография. – Краснодар, 2009.

3. Выступление Сергея Параджанова в Минске перед творческой и научной молодёжью Белоруссии 1 декабря 1971 года // Сергей Параджанов. Исповедь. Приложение. – СПб., 2001. – С. 607–624.

4. Делёз Ж. Различие и повторение. – СПб., 1998.

5. Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики // Новое литературное обозрение [Электронный

ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>.

6. Нестьева М. Целостность спектакля – где она? // Музыкальная академия. – 2007. – № 1. – С. 126–136.

7. Параджанов С. Лебединое озеро. Зона // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб., 2001. – С. 341–364.

8. Церетели К. Остров Параджанова // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб., 2001. – С. 7–18.

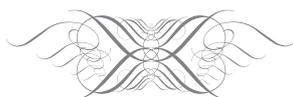
9. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. – Минск, 1996.

10. Gerard G. Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aesthetica. – Frankfurt am Main, 1993.

Волкова Полина Станиславовна

доктор философских наук, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и социологии Кубанского государственного аграрного университета





Л. К. ШАБАЛИНА

*Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского*

УДК 792.721

К СТОЛЕТИЮ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА: РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА, ЗАБЫТЫЕ ФАКТЫ

В 2012 году Екатеринбургский государственный театр оперы и балета отмечает столетний юбилей. Богатейшая биография театра хранит множество ярчайших событий, привлекательных своей художественной ценностью, нередко неповторимых, и являющихся существенными слагаемыми в истории музыкальной культуры Екатеринбурга, Урала, России.

В статье показан начальный период жизни театра, обязанного самим фактом своего рождения общественности города Екатеринбурга. Автор ана-

лизирует организационную и репертуарную деятельность состоящей при Городской думе Театральной дирекции. Заслуги этой структуры, созданной на добровольных началах из числа состоятельных лиц города, оказались в годы советской власти почти забыты. Восстановлению фактов истории и оценке вклада местных меценатов – любителей музыки, членов местного музыкального кружка в дело формирования Екатеринбургского театра посвящена данная статья. Хронологические её рамки – первый театральный сезон 1912–1913 годов.

Культ оперы, сложившийся в Екатеринбурге, определил приоритетное положение оперного жанра в сфере музыкально-художественных интересов жителей. Немалую роль в приобщении екатеринбуржцев к опере сыграли любительские спектакли музыкального кружка, в течение 26 лет ставившего в городе оперные спектакли и сцены из опер. В 1847 году в Екатеринбурге был выстроен первый театр, в котором проходило большинство театральных постановок, но это здание перестало удовлетворять растущие потребности города. В 1900 году к нему добавились: Концертный Зал И. Маклецкого (здесь проходили и театральные спектакли) и Верх-Исетский деревянный театр «Попечительства о народной трезвости». Все эти здания, согласно прежним традициям, принимали оперные, опереточные, драматические труппы. Как пишут авторы книги «Наш оперный», – «городу нужен был театр, специально приспособленный для оперных спектаклей, и екатеринбуржцы добились от Городской думы разрешения на добровольное самообложение 10-процентным сбором при покупке билетов на все зрелищные мероприятия» [17, с. 9]. Собранные за 20 лет средства, субсидии города, ссуды банков и пожертвования меценатов, сумевших объединить усилия в ответственный для города момент, позволили приступить к возведению нового здания.



Оперный театр в Екатеринбурге, 1912 г.

В 1902 году Екатеринбургская Дума объявила всероссийский конкурс на проект здания театра. Победителем оказался 30-летний инженер В. Н. Семёнов, предложивший проект великолепного театра столичного уровня. Прошло несколько лет: в 1910 году состоялась закладка здания, и уже к 1912 году в Екатеринбурге был выстроен один из лучших российских театров. Став украшением города и местом паломничества поклонников оперы, театр начал свою жизнь на самом высоком

профессиональном уровне. В формировании творческого коллектива, в оснащении театра необходимым реквизитом, в приобретении оперных партитур, музыкальных инструментов главная заслуга принадлежала Городской театральной дирекции.

Организация этой структуры говорит о том, что Екатеринбург решил повторить опыт Перми, где впервые в России, в 1895 году, попробовали содержать театр за счёт городской казны. Пермь смогла финансировать театр в течение 7 сезонов, после чего вернулась к практике частных антреприз. С января 1912 года начала свою деятельность Театральная дирекция Екатеринбурга. О том, кто вошёл в дирекцию и как развёртывались её действия в период подготовки к открытию первого сезона, можно узнать из прессы тех лет. Весной 1912 года газета «Голос Урала» открыла рубрику «Новый городской театр» и сообщила об «образовавшейся группе состоятельных граждан города», которая в целях «оказания содействия для учреждения Городской театральной дирекции по эксплуатации нового городского театра (по крайней мере в течении одного или двух лет), внесла капитал в сумме 20000 тыс. рублей. Капитал этот должен служить наилучшей постановке театрального дела в городе» [2]. Названы лица, избранные Думой в состав театральной дирекции: «П. Ф. Давыдов, С. А. Бибиков, П. И. Иванов, П. А. Кронеберг, И. Ф. Круковский, Н. Ф. Магницкий, И. А. Макаров, Г. А. Олесов, П. С. Первущин, А. И. Фадеев, А. Н. Щипанов. Председателем дирекции был избран П. Ф. Давыдов, а заступающим его место С. А. Бибиков. В состав театральной дирекции вошел городской голова А. Е. Обухов» [там же]. Большинство названных лиц являлись членами музыкального кружка, существовавшего в городе с 1880 года; наибольшей известностью среди них пользовался певец и заводовладелец П. Ф. Давыдов¹.

Предстоящее открытие оперного театра на Урале не прошло мимо центральной прессы. В московском журнале «Музыка» в разделе «Летопись провинции» рассказывалось о создании в Екатеринбурге театральной дирекции и о командировании её «председателя П. Ф. Давыдова в феврале 1912 года в Москву и Петербург для приобретения костюмов, оркестровых партитур и пр., и для составления оперной труппы» [9, с. 363].

Удачей для Екатеринбургского театра явилось согласие опытного мастера оперного дела Сильвио Барбини принять должность главного дирижёра². За плечами итальянского музыканта были уже 25 лет работы в оперных труппах России. В редакцию «Голоса Урала» П. Ф. Давыдов написал, что «труппу составляет боевую, причем стоимость всех певцов не превзойдёт в месяц 6300 рублей, то есть не выше предполагаемого театральной дирекции бюджета» [2]. Хор и оркестр формировались в городе; создавалась и небольшая балетная труппа³. Газета «Голос Урала» информировала об их организации и подготовке к открытию первого сезона: «Хормейстером городского театра приглашен г-н Попов, а балетмейстером г-н Галецкий. Занятия происходят ежедневно в



Екатеринбургский театр оперы и балета накануне столетия, 2012 г.

старом городском театре. Уроки теории и пения могут посещать члены музыкального кружка» [3].

Расходы городской казны в период подготовки к открытию театра резко возросли, и, идя навстречу общему делу, «местный агент Нижегородско-Самарского банка И. Н. Климшин уведомил управу, что ссуды под театр могут быть увеличены» [12]. И. Н. Климшин входил в число местных любителей музыки, являлся членом домашнего «маминского кружка»⁴.

Торжественное открытие театра состоялось в субботу 29 сентября 1912 года. «С первым приветствием выступил председатель театральной дирекции П. Ф. Давыдов. От Екатеринбургского музыкального кружка театру был поднесён поздравительный Адрес, который вручал Б. Я. Шнейдер»⁵ [13]. Для открытия была выбрана «Жизнь за Царя» Глинки: в 1860 году с неё началась биография Мариинского театра, и с тех пор стало принятым открывать этой оперой не только сезоны, но и театры. В Екатеринбурге спектакль прошёл под музыкальным руководством С. Барбини, в постановке режиссёра А. Альтшуллера⁶ и оформлении художника И. Белкина.

Спектакли шли ежедневно. Масштабные оперы чередовались с более камерными, лирическими. Вторым спектаклем стал «Демон» Рубинштейна: его провёл дирижёр Э. Метгер⁷. На третий день театр показал «Аиду» Верди: дирижировал С. Барбини. В четвёртый день появился «Евгений Онегин». Оперой П. Чайковского также дирижировал С. Барбини, горячий почитатель творчества композитора. В первый сезон были поставлены шесть опер: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Опричник», «Черевички», «Мазепа», «Иоланта». Последнюю из них С. Барбини выбрал в свой бенефис: «При первом появлении Барбини у дирижёрского пульта в оркестре раздались звуки туша, и зал загремел долго не смолкавшими рукоплесканиями» [7].

Под музыкальным руководством С. Барбини было поставлено 25 опер из 37, показанных в первом сезоне. Из русских, кроме П. Чайковского, дирижёр взял на себя руководство более сложными спектаклями: «Князь Игорь» Бородина и «Садко» Римского-Корсакова. «Русалкой» Даргомыжского дирижировал Э. Метгер. Разделение функций дирижёров показательным и в зарубежных операх. Сочинения Верди (за исключением

«Аиды») Барбини передал Меттеру. Две оперы Пуччини, поставленные в первый сезон («Тоска» и «Мадам Баттерфляй»/«Чио-Чио-сан»), взял под своё руководство; «Паяцы» Леонкавалло поручил Меттеру. Аналогично распределились обязанности дирижёров и во французских операх: «Жидовку» Галеви и «Кармен» Бизе вёл С. Барбини; «Фауста» Гуно, «Лакме» Делиба, «Вертера» Массне – его помощник.

Репертуар первого сезона Екатеринбургского театра был составлен заранее и ещё до открытия театра обнародован в прессе. Характерная черта – сочетание оперных шедевров признанных мастеров прошлого столетия и недавно написанных сочинений, созданных в первое десятилетие XX века. Совмещение классики и новинок, ещё не прошедших испытания временем, отражало насыщенную жизнь оперного жанра на рубеже XIX – XX веков.

В первой афише театра перечень готовящихся спектаклей был разделён на две группы: в одну из них вошли оперы, уже знакомые екатеринбуржцам, в другую – новинки. Были заявлены оперы популярных в России оперных школ – итальянской, французской, русской: «Девушка с Запада» Пуччини, «Жизнь Латинского квартала» Леонкавалло, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Андре Шенье» Джордано; «Борис Годунов» Мусоргского, «Чародейка» Чайковского, «Ёлка» Ребикова. «Предполагались ещё «Царь Салтан» и «Золотой петушок», – сообщал московский журнал «Музыка», – но, по словам представителя театра А. Я. Альтшуллера, постановка опер Римского-Корсакова связана с чрезвычайными материальными затруднениями, вызываемыми требованиями со стороны Бесселя» [10, с. 807].

В дни открытия театра на его сцене были показаны оперы авторов, давно и прочно себя зарекомендовавших. Затем наступил черёд постановок новых произведений, которые ещё не приобрели достойной репутации и неоднозначно оценивались критикой. К их числу можно отнести оперу Д'Альбера «Долина» (1903)⁸. В Екатеринбурге постановка оперы, в которой исследователи находят близость к стилю веризма, оценивалась как большая удача режиссёра А. Я. Альтшуллера и дирижёра С. Барбини.

Опера итальянского композитора «Андре Шенье», также относящаяся к одному из образцов веризма, нашла в Екатеринбурге блестящее воплощение в постановке С. Барбини и нового приглашенного режиссёра, итальянца Д. Думы⁹. Местные газеты были полны восторженных отзывов: «Спектакль нужно отнести к числу самых удачных – все массовые сцены, играющие такую значительную роль в этой опере, прошли очень оживлённо, прекрасны декорации, хороши исполнители отдельных партий ... Об оркестре под управлением Барбини нечего и говорить» [4].

В течение декабря 1912 – января 1913 годов в Екатеринбургском театре появилось несколько итальянских опер. Две из них – давно знакомые «Севильский цирюльник» и «Риголетто», две – из сочинений самого

известного представителя веризма – Леонкавалло. Были поставлены «Заза» и «Жизнь Латинского квартала» (на тот же сюжет, что и «Богема» Пуччини). Обе оперы воспроизводили мир артистической среды Парижа и в своей сюжетной основе опирались на литературные произведения Золя, Мопассана, Мюрже. В России они получили распространение в частных театрах и в провинции, тогда как императорские театры эти оперные опысы избегали.

В последние дни декабря 1912 года появился «Тангейзер». Опера была единственной из вагнеровского наследия, с которой екатеринбуржцы были знакомы (благодаря любительскому музыкальному кружку). Постановка восхитила горожан. «Вся тщательность, всё внимание, на которое способны наши технические силы, были мобилизованы режиссурой в лице г-на Думы, державшего на этот раз ответственный экзамен», – писала «Уральская жизнь» [15]. Было оценено стремление воспроизвести исторический стиль, диктуемый сюжетом: «Для нашего театра, ставящего оперы всех композиторов, приятно отметить, что и режиссёр, и декоратор обдумали стиль постановки, а «дирекция не поскупилась на костюмы и они выглядели богато» [там же].

Новые постановки французских опер, осуществлённые в содружестве С. Барбини и Д. Думы, состоялись в начале 1913 года. Были представлены оперы-ровесницы, принадлежащие к разным стилевым эпохам в истории французского театра. Это последнее из произведений мастера «большой оперы» Д. Мейербера – «Африканка» (преьера её состоялась в 1865 г.) и одна из первых лирических опер – «Миньон» А. Тома (1866).

Первыми русскими операми, подготовленными в совместной работе С. Барбини и Д. Думы, стали масштабные музыкальные драмы: «Мазепа» Чайковского, «Борис Годунов» Мусоргского, «Царская невеста» Римского-Корсакова. Д. Дума, имея опыт столичных постановок сочинений Римского-Корсакова, взял на себя ответственность по их подготовке. «Снегурочка» и «Садко» прошли в феврале 1913 года. «Большое спасибо дирекции за эти оперы» – откликнулась на эти спектакли местная пресса [6]. Высоко был оценен труд режиссёра: «Садко» – несомненно, одна из лучших постановок сезона. Она делает честь г-ну Дума ... В сцене пира и ярмарки, на берегу Ильмена толпа живёт. Прежней неуверенности, деревянности хористов нет и в помине. Красивы и стильны костюмы. Красиво и вместе с тем естественно распределены отдельные группы...» [там же].

Из современных русских опер в первом сезоне появилась только «Ёлка» В. Ребикова (сочинение 1900 года). Трогательная история о нищей девочке – «музыкально-психологическая драма» (по определению автора) – представляла собой спектакль в одном действии и четырёх картинах. Опера была чрезвычайно популярна в первые десятилетия XX века: обошла многие частные и провинциальные сцены России, ставилась в Праге, в Брно.

Оперы П. И. Чайковского завершили сезон. Одна из них – «Черевички» была подготовлена силами молодых постановщиков: дирижёра Э. Меттера и одного из солистов труппы С. М. Усыскина, впервые попробовавшего свои силы в режиссёрской работе на уральской сцене¹⁰.

В последний праздничный вечер в день окончания сезона был назначен бенефис С. Барбини. Он состоялся 3 марта 1913 года. Помимо «Иоланты», выбранной самим маэстро, в этот вечер прозвучала его собственная опера «Кармела». На её показе настаивала публика: местные меломаны выразили желание познакомиться с оперным творчеством дирижёра. Опера имела успех, но была показана только один раз – именно на закрытии сезона.

Первый оперный сезон Екатеринбургского театра прошёл с триумфом и нашёл блестящее завершение на праздничном заключительном спектакле. Это была победа труппы, театральной дирекции и всего города. Перед началом нового театрального сезона московская пресса отмечала: «Среди общего застоя в оперных делах, за последние два года яркими солнечными пятнами блеснули на печальном фоне сумерек оперного неустройства и разорухи два интересных предприятия – Петербургская музыкальная драма и Екатеринбургская театральная дирекция»¹¹ [11].

Оперный сезон под руководством Городской театральной дирекции длился более пяти месяцев: с 29 сентября 1912 года по 3 марта 1913 года. Такого продолжительного сезона в городе никогда не было. Впечатляет число поставленных опер (37), показанных в качественном исполнении и в богатом декорационно-сценическом оформлении. Была развёрнута целая панорама опер различных национальных школ XIX – начала XX веков.

В репертуарных установках Городской театральной дирекции не был заявлен какой-либо определённый принцип, как это было сделано Пермской дирекцией, ставящей своей целью пропаганду отечественной оперы. В то время эта проблема ещё была актуальной. Екатеринбургская дирекция, действовавшая в 1912–1914 годах, уже не рассматривала данную задачу в качестве главной. При этом по числу поставленных русских опер (19) репертуар Екатеринбургского театра оказался бо-

гаче, чем у театральной дирекции Перми, где за 7 лет (1895–1902) было показано 11 русских опер.

Основные принципы формирования репертуара Екатеринбургской дирекцией – это стремление к панорамному охвату оперной литературы различных национальных школ и сочетанию апробированной классики и новинок. В таких установках можно видеть стремление сделать театр и академическим, и экспериментальным.

Если выйти за границы Урала и сравнить репертуар екатеринбургской оперы со столичными театрами, нельзя не заметить аналогий с репертуарной политикой частных оперных трупп Москвы и Петербурга, а также Народных домов «Попечительства о народной трезвости». В составе екатеринбургской труппы было довольно много деятелей из этих театров, по-видимому, оказывавших своё влияние на составление репертуара¹². Однако по весомой доле оперной классики репертуар Екатеринбургского театра имел и черты, общие с императорскими театрами России – Мариинским и Большим.

Обилие оперных постановок, прошедших в Екатеринбурге на высоком уровне в течение первого сезона, свидетельствует о напряжённой работе творческого коллектива и его прочной поддержке со стороны города. Прежние передвижные труппы не могли претендовать на достижение такого результата. Блестящий оперный сезон с великолепными, но разорительными для казны премьерными, окончился с большим дефицитом для уездного города, дерзнувшему содержать театр столичного уровня. С помощью членов Городской думы, входивших в дирекцию, были восполнены расходы театра.

Новый театр Екатеринбурга начал свою жизнь на очень высоком уровне. В этом несомненная заслуга членов музыкального кружка, нашедших новую форму сотрудничества в виде объединения в Городскую театральную дирекцию. Во многом благодаря их подвижничеству был задан «тон» будущей деятельности театра, осветившего своим блеском всю дальнейшую биографию Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Петр Феофанович Давыдов (1858 – не ранее 1920) – певец (тенор), ученик профессора К. Эверарди по Петербургской консерватории. Один из лидеров Екатеринбургского музыкального кружка, инициатор оперных постановок. Почётный член ЕМК и почётный гражданин города. В период революции П. Ф. Давыдов был среди тех, кто открыто выступал против прихода к власти большевиков. В 1919 г. ему пришлось покинуть город. Жизнь П. Ф. Давыдова оборвалась в 1920-е годы в Сибири [16].

² Сильвио Барбини (18??, Ливорно – 09.10.1913, Екатеринбург) – выпускник Флорентийской консерватории. После нескольких лет работы в Италии переехал в Россию. С его

именем в Киеве связана первая постановка «Мазепы» Чайковского, которую он выбрал для своего бенефиса (1886). С 1892 по 1895 работал в частной опере, дававшей спектакли в Панавском театре Петербурга. С 1903 г. выступал в Москве, в Товариществе русской частной оперы, ставящей спектакли в театре Солодовникова (бывшем театре С. Мамонтова). С 1912 г. – в Екатеринбурге [5].

³ Оркестр театра состоял из 30 музыкантов, хор – из 50 человек, балет – из 6 пар. Хормейстер А. В. Попов и балетмейстер Э. Ф. Галецкий являлись членами музыкального кружка. Сценические выступления любительского кружка обычно проходили в прежнем городском театре. С момента

открытия в 1912 г. нового театра старое здание было превращено в кинотеатр и получило название «Колизей» (в советское время – «Октябрь»).

⁴ Гражданская жена Д. Н. Мамина-Сибиряка М. Я. Алексеева вспоминала: «Я недурно играла, у Ивана Николаевича был очень хороший голос, и нас охотно слушали» [цит. по: 1, с. 112].

⁵ Сын пианистки Е. Я. Шнейдер (аккомпанировавшей членам кружка ещё на первых оперных постановках) являлся представителем молодого поколения екатеринбуржцев, принявших эстафету служения делу музыкального просвещения.

⁶ А. Я. Альтшуллер (1870, Полоцк – 1950, Москва), певец (бас-баритон). Детство и юность провёл в Перми, выступал в музыкальном кружке, в частности совместно с С. Дягилевым. При материальной поддержке кружка уехал учиться в Москву, в Музыкально-драматическое училище. С 1898 г. занимался режиссурой в Казани, Екатеринбурге, Перми, Саратове. В 1912–1919 являлся членом Совета Всероссийского театрального общества. В 1920–1924 – главный режиссёр Харьковского, в 1924–1926 – Свердловского и Пермского оперных театров.

⁷ Э. Л. Меттер (1878, Херсон – 1941, Калифорния), окончил Петербургскую консерваторию в 1906 г. у Н. Римского-Корсакова и А. Глазунова. Как дирижёр начинал в Народном Доме Петербурга. В Екатеринбурге выступал только один сезон. С 1917 г. – дирижёр симфонического оркестра в Харбине; в 1920-е – университетского оркестра Империял Киото (Япония). В конце 1930-х гг. переселился в США.

⁸ «Тифлянд», «В долине», «В низинах», «Долина слёз» – варианты названий, под которыми эмоционально напряжённая опера Д'Альбера, повествующая о перипетиях жизни простых людей, ставилась в 1900–1910-е гг. во многих российских театрах.

⁹ Итальянец по происхождению, Доменик Дума работал в итальянских и русских труппах Петербурга. В числе его заслуг – петербургские премьеры поздних сочинений Н. Римского-Корсакова: «Сказки о царе Салтане» (1902), «Золотого петушка» (1909) – обе в Большом зале консерватории. Проведя сезон в Екатеринбурге, режиссёр вернулся в Италию, где долгое время трудился в театре La Scala в должности режиссёра, ведущего спектакли. Сохранив любовь к русской опере, способствовал постановке на итальянской сцене сочинений Римского-Корсакова, в частности «Сказания о невидимом граде Китеже» [8, с. 159].

¹⁰ Певец С. М. Усыскин в 1920-х годах продолжил творческую деятельность в качестве оперного режиссёра в Петрограде.

¹¹ Экспериментальный профиль определял работу «Театра музыкальной драмы», дававшего спектакли в Большом зале Петербургской консерватории (1912–1919). Основателем его явился режиссёр школы Станиславского И. М. Лапицкий. Внимание к театру привлекал репертуар и талантливые дирижёры: А. Маргулян, А. Павлов-Арбенин, Г. Фительберг (в разные годы они возглавляли оркестр екатеринбургского театра).

¹² В своих мемуарах певец С. Левик писал, что дирекция Народного дома Петербурга не считала себя вправе отказаться вообще от новинок и ждать появления Чайковского или Бородина. «Если мы ничего не будем ставить, то никто и писать не будет», – неизменно отвечал директор оперной труппы Народного дома, певец Н. Фигнер. «Таких же взглядов держались и С. И. Зимин в Москве, и Театр музыкальной драмы в Петербурге» [8, с. 333].

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляев С. Судьба и музыка. К 150-летию со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибиряка. Урал. № 11. – Екатеринбург, 2002. – С. 112.
2. Голос Урала (Екатеринбург). – 1912. – 21 марта.
3. Голос Урала (Екатеринбург). – 1912. – 13 марта.
4. Голос Урала (Екатеринбург). – 1912. – 27 ноября.
5. Девятова О., Порска В. Из истории Екатеринбургского оперного театра. Дирижёр Сильвио Барбини // Музыка, музыкальная культура, музыканты Урала / ред.-сост. Н. А. Вольпер. – Екатеринбург, 1996. – Вып. 1. – С. 15–26.
6. Зауральский край. – 1913. – 12 февраля.
7. Зауральский край. – 1913. – 20 февраля.
8. Левик С. Ю. Записки оперного певца. – М., 1962.
9. Музыка (Москва, ред.-изд. В. Держановский). – 1912. – 21 апреля, № 73.
10. Музыка (Москва). – 1912. – 22 сентября, № 96.

11. Рампа и жизнь (Москва). – 1913. – 8 сентября.
12. Уральская Жизнь (Екатеринбург). – 1912. – 15 августа.
13. Уральская жизнь (Екатеринбург). – 1912. – 3 октября.
14. Уральская Жизнь (Екатеринбург). – 1912. – 26 ноября.
15. Уральская жизнь (Екатеринбург). – 1912. – 13 декабря.
16. Шабалина Л. К. Воспитанник Санкт-Петербургской консерватории П. Ф. Давыдов и его деятельность в Екатеринбургском музыкальном кружке // История музыкальных контактов: Петербург-Екатеринбург: сб. тез. Всерос. конф. – Екатеринбург: УрО СК России, 2003. – С. 13–17.
17. Эбергард Г., Порска В. Наш оперный. – Екатеринбург, 1998.

Шабалина Людмила Константиновна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



Е. О. КАЗЬМИНА
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

УДК 78.037(2)+792.81

ИЗ ИСТОРИИ ТАМБОВСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ФИЛАРМОНИИ 1930–1940-х ГОДОВ

Роль филармонии как концертной организации в развитии музыкальной культуры региона неоспорима. Есть мнение, что по уровню работы филармонии можно в целом судить о художественной культуре всей области. Действительно, филармония задаёт тон в пропаганде лучшего в музыке и литературе, она в этом деле «законодатель мод», формирующий эстетические вкусы населения.

После установления советской власти на Тамбовщине (март 1918) здесь долгое время не было собственного учреждения филармонического типа. Это обусловлено тем обстоятельством, что Тамбовский край в период 1928–1937 годов вместе с Воронежской, Курской и Орловской губерниями входил в состав Центральной Чернозёмной области (ЦЧО) с центром в Воронеже. Поэтому именно в Воронеже была сформирована филармония, которая организовывала выездные концерты в Тамбовский район. 4 февраля 1937 года Тамбовский городской Совет депутатов трудящихся принял решение об открытии в городе филиала Воронежской филармонии. Это стало возможным благодаря тому, что в Тамбове до названной даты уже сложился и выступал симфонический оркестр и хор.

Инициативой местных музыкантов, в первую очередь – преподавателя музыкального училища, заслуженного артиста РСФСР Марка Наумовича Рентовича, в 1936 году в Тамбове был сформирован оркестр из 50 человек (преимущественно педагогов и учащихся музыкального училища). Прежде чем тамбовские музыканты обратились к известному дирижёру, профессору Московской консерватории Л. М. Гинзбургу с просьбой о подготовке развёрнутой программы, они провели в городе несколько симфонических вечеров. В интервью корреспонденту «Тамбовской правды» Л. М. Гинзбург высказался о местных исполнителях так: «В течение трёх дней, предшествовавших концертам, я провёл с оркестром большое количество репетиций. Мы работали с огромным напряжением. Я убедился, что тамбовские музыканты располагают всеми данными, необходимыми для участников серьёзного симфонического оркестра. Вполне понятно, что им нужно ещё совершенствоваться, однако зритель всё же услышит довольно квалифицированное исполнение»¹.

Концертная программа, представленная на суд слушателей в дни XIX годовщины Октября, включа-

ла в себя «Неоконченную симфонию» Шуберта, «Испанское каприччио» и «Шествие» из оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Эй, ухнем» Глазунова, «Элегию» Чайковского. В концерте пригласили участвовать солистку Московской филармонии Н. А. Вербову. Ей оркестр аккомпанировал в романсах Грига, Шуберта, ариях из опер «Чародейка» и «Пиковая дама» Чайковского.

15 декабря того же 1936 года афиша оповещала жителей города ещё об одном концерте оркестра, дирижёром которого был Л. М. Гинзбург. Вечер посвящался 40-летию юбилею деятельности известного тамбовского педагога и пианистки Анны Фёдоровны Лавдовской. С оркестром выступал заслуженный артист РСФСР, профессор Московской консерватории, солист оркестра Большого театра, скрипач Б. О. Сибор. Со сцены звучали произведения Чайковского, Римского-Корсакова, Глиэра. Сибор исполнил «Гопак» Мусоргского из оперы «Сорочинская ярмарка» и испанскую народную песню².

Концертный сезон 1936/37 года симфонический оркестр провёл на базе драматического театра им. А. В. Луначарского под управлением М. Н. Рентовича. Воронеж установил норму выступлений оркестра – 2 вечерних и 1 утренний в течение месяца. Затем норма увеличилась – 7 вечерних, 3–4 утренних. Материальная база оркестра складывалась из средств, выделяемых театром (20 тыс. руб.), Горсоветом (9 тыс. руб.), и дотации из Москвы, которая вначале составляла 80 тысяч рублей за 55 концертов в год. В 1939 году московская дотация оркестру была уже 110 тысяч³.

Среди первых мероприятий Тамбовского филиала Воронежской филармонии была организация гастролей Воронежского симфонического оркестра (дирижёр А. В. Дементьев). В зале драматического театра 8 марта 1937 года прозвучали Первая симфония Калинникова, Увертюра из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Свадебное шествие» Рубинштейна. В сопровождении оркестра Ю. К. Гливинский пел арии Германа из «Пиковой дамы» Чайковского и Канио из «Паяцев» Леонкавалло. Струнный ансамбль исполнил *Andante cantabile* из Квартета ор. 11 Чайковского. В другом мартовском выступлении Воронежского симфонического оркестра в фортепианном концерте *e moll* Ф. Шопена солировал преподаватель Тамбовского музыкального училища В. И. Иванов.

После образования Тамбовской области (27 сентября 1937 г.) последовала трансформация филиала: вначале в Концертно-эстрадный сектор (КЭС, 1 февр. 1938 г.), подведомственный отделу по делам искусств облисполкома, а с 1 июля 1938 года – в областную филармонию (директор П. Попов, художественный руководитель М. Школьников, он же – руководитель и дирижёр симфонического оркестра). Филармония разместилась в здании драматического театра по улице Карла Маркса на площади в 30 квадратных метров.

На открытии сезона 1937/38 года (25–26 окт.) тамбовский оркестр исполнил Пятую симфонию Бетховена, увертюры из опер «Риенцы» Вагнера и «Оберон» Вебера, аккомпанировал заслуженной артистке РСФСР М. В. Баратовой (Ария Маргариты из «Фауста» Гуно, романсы Чайковского, Рахманинова, Гречанинова).

Из объяснительной записки к статотчёту филармонии за 1938 год следует, что «...из штатных профессиональных коллективов при Тамбовской филармонии имеется симфонический оркестр (54 чел.), хор (42 чел.). Организован струнный квартет, группа солистов – 5 человек... Условия работы творческих коллективов весьма ненормальные. Нет своего помещения. Оркестр репетирует в музыкальном училище. Хор вовсе не имеет постоянного места для репетиций. Подготовительную работу ведёт в разных помещениях...»⁴.

Таким образом, говоря «протокольным» языком, постоянно действующими творческими единицами новой концертной организации (филармонии) помимо оркестра стали хоровая капелла и струнный квартет. Руководителем хора являлся В. А. Александров. Первое выступление коллектива в статусе филармонического хора состоялось в праздничные ноябрьские дни 1938 года. Дата концерта 6 ноября

определила выбор программы: «Песня о Сталине», «Интернационал», «Дубинушка». Хоровая капелла интенсивно выступала. До 1 января следующего года она провела 52 концерта, на которых побывали 31 тысяча 500 человек⁵.

В состав струнного квартета входили М. Н. и М. М. Реентовичи (1-я и 2-я скрипки), В. С. Ситников (альт), И. Н. Реентович (виолончель).

Ситуация с отсутствием у филармонии собственных помещений сохранялась до 1967 года. По этой причине филармонические концерты проходили в зале музыкального училища, в драматическом театре, на сценах городских клубов, в летнее время – в городском саду (парке культуры и отдыха), где работал Летний театр. Отсутствие специализированных репетиционных площадей, внося некоторые неудобства в работу артистов, в целом не тормозило деятельность филармонии. Уже в сезон 1938/39 года филармония успешно решала главную свою задачу – широко пропагандировать искусство в массах. Было проведено 647 концертов в Тамбове, 376 в городах области, 92 в районных центрах, 208 в колхозах⁶. Оркестр в течение октября–декабря 1938 года выступил с пятнадцатью концертами, исполнив сочинения 36 авторов. Зарубежная классика, в частности, была представлена сочинениями Бетховена, Брамса, Вебера, Дворжака; русская – произведениями Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, Скрябина, Ипполитова-Иванова, Гречанинова. Из советских авторов исполнялись произведения Мясковского, Шостаковича, Книппера, Ревуцкого, Александрова, Дунаевского, Дзержинского, Желобинского⁷. Репертуарная политика филармонии, ориентированная на популяризацию классики и советских авторов, в том числе композиторов-тамбовцев (И. Дзержинского, В. Желобинского, Ф. Кадичева, Г. Сметанина, К. Верещагина, Л. Лихачёва, В. Громова, Н. Емельяновой), распространялась на всех исполнителей.

Наращивались и обновлялись творческие силы филармонии. В февральской концертной афише 1939 года значился Ансамбль народной песни и пляски (рук. В. К. Сапожников). В него вошли солисты филармонии – исполнители частушек, баянисты. Количественный состав ансамбля колебался от 26 до 38 человек, а к началу 1940 года насчитывал только 18. Концертные программы ансамбля включали авторские советские песни, классику, обязательно песни тамбовских композиторов⁸. В первый год работы коллектив давал до десяти концертов в месяц, большая часть в районах Тамбовской области.

В очередном 1939/40 концертном сезоне начал выступать джаз-оркестр «Аккордеон» (рук. В. С. Победоносцев), созданный на основе коллектива треста кинофикации. На январь 1940 года штат филармонии составлял 110 человек: симфонический оркестр (49 чел.), ансамбль песни и танца (35 чел.), камерная группа (9 чел.), эстрадная (12 чел.), цирковая (5 чел.).



Афиша Тамбовской областной филармонии. Открытие концертного сезона 1937/38 гг.

Работа Тамбовской филармонии по пропаганде музыкального творчества не ограничивалась только плановыми выступлениями отдельных коллективов и артистов. Ярким событием в культурной жизни области, безусловно, стала Декада советской музыки, длившаяся с 28 января по 6 февраля 1940 года. Первый концерт с участием коллективов и солистов филармонии – симфонического оркестра, Ансамбля народной песни и пляски, певицы Ю. Ф. Лирской – состоялся в зале музыкального училища. Программа называлась «Песни и пляски народов СССР». Для участия во втором музыкальном вечере (29 янв.) были приглашены московские артисты – солисты оперной студии имени К. С. Станиславского В. Белановский (тенор), П. Жирнов (баритон), М. Яцына (лирико-колоратурное сопрано), М. Абрамович (драматическое сопрано). В третьем (31 янв.) симфоническом и четвёртом (1 февр.) камерном концертах в основном выступали местные музыканты, хотя с тамбовским оркестром солировал также приглашённый певец А. Цвиленёв (бас). Исполнялась музыка Шостаковича, Брусиловского, Лихачёва. Из крупных сочинений – Симфония № 5 Мясковского, 2-я сюита из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева, сюита «Сказание о Шота Руставели» Аракишвили, две части из Симфонии Сметанина, первая часть Симфонии Кадичева. В камерном концерте участвовали струнный квартет филармонии и солисты Э. С. Лир (лирико-колоратурное сопрано), В. В. Луговская (лирико-драматическое сопрано), В. В. Роговская (художественное чтение), пианист В. И. Рыбин. Программа состояла из произведений уроженца Тамбова В. Желобинского и местных композиторов Ф. Кадичева, Г. Сметанина, Л. Лихачёва. Очередной концерт Декады проходил 3 февраля. На этом вечере солировали лауреат международного конкурса пианистов Александр Иохелес и лауреат Всесоюзного конкурса скрипачей Марк Затуловский. Завершили Декаду советской музыки выступления артистов московских оперных театров. Аналогичную декаду филармония проводила и в предыдущий год.

Циклом концертов Тамбовская филармония отметила 100-летие со дня рождения Чайковского. Взрослые слушатели со вниманием воспринимали Четвёртую симфонию композитора, а дети на утреннике – фрагменты из его опер и балетов. Детская аудитория всегда находилась в поле зрения дирижёра оркестра М. Ю. Школьников. Для неё готовились специальные программы, в частности, в марте 1940 года афиша симфонического оркестра филармонии приглашала ребят послушать музыку из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, из цикла «Детские песни» Мусоргского, из балета «Спящая красавица» Чайковского.

Координировали работу филармонии в 1940 году директора И. С. Асадчев (с марта) и В. Я. Пржиевский (с сентября).

С первых лет работы филармонии определилось ещё одно ключевое направление её деятельности – организация гастролей в Тамбове и области артистов разных жанров. Так, 5–6 июля 1938 года филармония организовала выступления в Тамбове артистов ленинградской эстрады. Они прошли в Летнем театре. В течение одного 1939 года на Тамбовщину с концертами из многих городов страны приезжали до 40 вокально-хоровых и инструментальных коллективов, около 50 солистов классического жанра, более 300 артистов эстрады⁹. За первые три концертных сезона (с 1938 г.) в Тамбове и области выступили певцы И. Козловский, В. Давыдова, Е. Круликова, П. Цесевич; пианисты С. Берман, А. Иохелес, А. Каплан; скрипачи М. Козолупова, М. Фихтенгольц; артисты филармоний Воронежа, Пензы, Рязани, Саратова, Тулы и других городов.

Гастролирующие солисты часто выступали в сопровождении тамбовского симфонического оркестра. К примеру, 14 и 15 октября 1940 года оркестр Тамбовской филармонии аккомпанировал солисту Большого театра, народному артисту Республики Н. Н. Озерову.

Поскольку концерты большого симфонического оркестра в маленьких районных клубах области оказались убыточными, коллектив с 1 марта 1940 года вернулся к прежней форме работы – на договорной основе, а в ноябре 1940 года симфонический оркестр исключили из штата филармонии. Он стал выступать три раза в месяц. 24 концерта (18 в Тамбове, 6 в районах) при плане 33 провёл оркестр в течение 1940 года¹⁰. За довоенный период в исполнении тамбовских оркестрантов жители областного центра и районов услышали, помимо уже названного, Симфонию № 2 Бородина, произведения Чайковского (симфонии № 5 и № 6, Концерт для фортепиано с оркестром № 1, Увертюру-фантазию «Франческа да Римини», Сюиту из балета «Лебединое озеро»). Исполнялись инструментальные концерты: для фортепиано – Мендельсона и № 2 Рахманинова, для скрипки – Венявского и Мендельсона, для виолончели – Давыдова; увертюры к опере «Кармен» Бизе, к опере «Даиси» Палиашвили, «Еврейский танец» Дунаевского, конечно же, сочинения местных авторов – Кадичева (Симфония № 4), Сметанина (Симфония № 3) и других.

Крепкими профессионалами предстали перед зрителями на филармонических концертах тамбовские исполнители: вокалисты И. Кузнецов, Ю. Лирская, В. Луговская, М. Платонова, Р. Посвольская, Г. Прокопенко, А. Цвиленёв; пианисты С. Глаголев, В. Иванов; сатирик Б. Борисов; чтец В. Роговская; эквилибристы Ф. Кондауров и Г. Медведева; музыкальные эксцентрики Д. Шебанов и М. Коваллини; жонглер К. Краснощёков; артисты Б. Мезит и Э. Петров с группой дрессированных животных. Всех их с нетерпением ждали и тепло встречали в городах и сёлах области. Гастролёрами и собственными силами в 1939 году филармония провела

1116 концертов при плане 800, из них более 500 в районах области, в 1940-м – 447 (запланировано было 537), из них на селе 250¹¹.

Несмотря на интенсивную концертную деятельность коллективов филармонии, их большие составы оказались финансово убыточными. Поэтому упразднили Ансамбль песни и танца (апр. 1940 г.), хотя за отчётный период 1939 года коллектив провёл более 40 выступлений¹². В то же время создали духовой оркестр (16 чел.) и Колхозный театр эстрады и миниатюр (6-8 чел.). Репертуар последнего состоял из сценок, скетчей, одноактных пьес, концертно-эстрадных номеров с музыкой, песнями, танцами и т. п.

Трансформировалась сама филармония: с 1 марта 1941 года она обрела статус хозрасчётного концертно-эстрадного бюро (КЭБ). Размещался КЭБ в одной из классных комнат музыкального училища. Начавшаяся Великая Отечественная война стала причиной расформирования и хоровой капеллы.

В тяжелейшие для страны годы войны концерты проводились творческими бригадами, формировавшимися из преподавателей музыкального училища, артистов областного драматического театра, Украинского театра им. И. Франко и Первого Московского театра кукол, эвакуированных в Тамбов.

Не угасла в годы войны гастрольная практика отечественных исполнителей. Так, осенью 1942 года в Летнем театре городского сада состоялись концерты певицы, заслуженной артистки РСФСР А. Коломийцевой и композитора В. Желобинского (3-4 сент.), Н. Паниной-Сперанской (цыганские песни, 1 окт.), солиста ГАБТ И. Бурака (6 окт.). Работа КЭБ активизировалась после снятия с областного центра статуса прифронтового города (1943). Были организованы встречи с киноактрисой Л. Орловой и скрипачом Ю. Реентовичем, певицей, солисткой Большого театра М. Максаковой, авторские вечера композиторов Г. Сметанина и В. Желобинского. В феврале 1944 года зрители встретились с артистами Московского концертно-эстрадного театра, солистами балета Большого театра О. Лепешинской и М. Ределем, мастерами эстрады Л. Руслановой (пение), М. Хрусталёвым (танец), Н. Смирновым-Сокольским (разговорный жанр). В конце концертного сезона 1943/44 года гастролеровали В. Барсова, Л. Оборин, Д. Ойстрах, А. Пиров. Выступал Московский симфонический оркестр под управлением Н. Юхновского (июль 1944 г.). Тамбов рукоплескал М. Бернесу (авг. 1944 г.), Н. Богословскому (март 1945 г.).

В концертную жизнь города включился восстановленный филармонический хор (худ. рук. и гл. дирижёр Г. А. Сметанин, второй дирижёр С. А. Богомоллов). Вероятно, по образцу хора А. В. Свешникова, тамбовский коллектив называли Хором русской песни (далее именовался Тамбовский областной государственный хор русской песни, затем Государ-

ственный хор русской песни). Состав насчитывал 40 человек.

Основу репертуара Тамбовского государственного хора русской песни составили образцы фольклора, в том числе Тамбовской области, и авторские обработки. Таковы: «Расти, расти, калинушка», «Уж ты, сад, ты, мой сад», «Три кораблика» (песни Тамбовской области, последняя в обработке Сметанина), «Ой, да ты, калинушка», «Уж вы, горы мои!» «Ах, снег тает». Среди других старинных песен – «То не ветер ветку клонит», «Ах, ты ноченька», «Хуторок», «Вниз по Волге-реке», «Степь» и другие. Значительное место в репертуаре было отведено произведениям композиторов-классиков, в которых нашли отражение народно-песенные мотивы, например: «Не кукушка во сыром бору» Чайковского, Хор поселая из оперы «Князь Игорь» Бородина. В блок произведений советских композиторов вошли «Вечер на рейде» Соловьёва-Седого, «Гимн великому маршалу» и «Вальс в прифронтовом лесу» Сметанина.



Афиша концерта Тамбовского государственного хора русской песни. 1945 г.

Выступления хора из-за отсутствия сценических костюмов начались в госпиталях и имели большой успех. Коллектив много гастролеровал по районам области. До конца войны им проведено около 300 концертов.

В ноябре 1944 года решением Комитета по делам искусств при Совнарком СССР Тамбовское КЭБ было вновь реорганизовано в филармонию.

Серией концертов Тамбовская филармония отметила известие о победе советского народа в Великой Отечественной войне. 9 мая на площади им. В. И. Ленина на импровизированной эстраде (площадка из сомкнутых кузовов трёх грузовиков) доминировал хор. В этот день хоровой коллектив и артисты-солисты ещё выступили в нескольких госпиталях и клубах. Программа включала ряд сочинений Г. А. Сметанина.

Хор долгое время оставался единственным лучшим творческим коллективом филармонии, ему приходилось часто выступать. За короткий срок у хора поменялось несколько руководителей. После Г. А. Сметанина ими были В. Ф. Вержбицкий (1945–1946), В. П. Попов (1946–1947), В. А. Хрусталёв (1947). В первое послевоенное полугодие как творческая удача хорового коллектива рассматривалось его участие в спектакле «Снегурочка» на музыку Чайковского Тамбовского драматического театра. Хор пел в сопровождении театрального оркестра под управлением А. С. Кессельмана.

При хоре сложилась фольклорная группа, затем сформировался женский ансамбль. Чуть позже был восстановлен Ансамбль народной песни и танца (20 чел.). Руководителем фольклорных коллективов являлась Л. М. Долгова.

Осознавая, какую важную просветительскую роль должна играть филармония, в ней уже в первый послевоенный год был создан музыкальный лекторий. В него вошли музыковед Н. Н. Емельянова, певица В. И. Михайлов (бас), А. К. Дубровская (меццо-сопрано), пианист С. М. Глаголев, скрипач В. С. Банников, виолончелист Ю. П. Попов. Первая

лекция состоялась 1 февраля 1946 года в зале музыкального училища и была посвящена творчеству А. Н. Серова в связи с 50-летием со дня смерти композитора.

В 1946 году филармонией была предпринята попытка возродить симфонический оркестр. Но деятельность коллектива на общественных началах (рук. М. Н. Реентович) была весьма непродолжительной – один сезон, в течение которого оркестр провёл 5 концертов: четыре в 1946 году и один в 1947-м.

В 1946–1947 годах в штате филармонии, кроме хора и лектория, состояли две городские концертные бригады (9 и 5 чел.), три колхозные бригады (по 8–10 чел.), джаз-ревю (23 чел.). По количеству мероприятий филармония подошла к довоенному уровню – около одной тысячи концертов в сезон¹³.

Шли годы, менялись руководители филармонии (1946 г. – И. Каганов, 1947 г. – И. Кропотов, 1948 г. – М. Правдин), обновлялся состав солистов и коллективов, расширялись формы музыкальной пропаганды, и на всех этапах своей истории Тамбовская филармония оставалась негасимым маяком в разноликом океане искусств.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первые симфонические концерты. Беседа с профессором Московской консерватории Л. М. Гинзбургом // Тамбовская правда. – 1936. – 10 нояб.

² Чествование А. Ф. Лавдовской // Тамбовская правда. – 1937. – 17 февр.

³ Государственный архив Тамбовской области. – Ф. Р-2461. Оп. 1. Д. 11. Л. 32–34.

⁴ Там же. Д. 2. Л. 1–41.

⁵ Там же. Л. 38.

⁶ Там же. Л. 41 об.

⁷ Там же. Д. 2. Л. 28.

⁸ Приведём для примера произведения из концертных программ ансамбля 1940 года: «Слава» М. Феркельмана,

«Идёт дружок мой хороший» Ф. Кадичева, «Унесло, улетело», «Донская песня» и «Сон на Волге» А. Сапожникова, «Журьба» Г. Сметанина, «Хор швейцарцев» Дж. Россини, «Гопак» М. Мусоргского, «Соловушка» П. Чайковского, народная песня «Ах ты, степь широкая» (Там же. Д. 11. Л. 92 об.).

⁹ Там же. Д. 6. Л. 1.

¹⁰ Там же. Д. 10. Л. 27, 38.

¹¹ Там же. Д. 6. Л. 1; Д. 11. Л. 128; Д. 10. Л. 27.

¹² Там же. Д. 11. Л. 128.

¹³ Там же. Д. 12. Л. 38.

Казьмина Елена Олеговна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования
Тамбовского государственного
музыкально-педагогического института
им. С. В. Рахманинова





А. С. ЯРЕШКО

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 78.017

НАРОДНЫЕ ПЕСНИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: К ПРОБЛЕМЕ ФОЛЬКЛОРИЗАЦИИ

Народные песни Великой Отечественной войны, являясь отражением грандиозных общественных коллизий, впитали мысли и чувства людей фронтового поколения. Этот фольклорный пласт представляет собой подлинный исторический материал, с большой точностью отразивший трагическую, но и величественную эпоху. В создании народных песен фронтовых лет принимали участие фронтовики, партизаны, трудовое население тыла; а среди них – профессиональные деятели искусств и любители, участники художественной самодеятельности, аутентичные народные ансамбли и исполнители, наконец, люди, в силу обстоятельств попавшие в плен, в лагерь. Именно поэтому песни войны многожанровы в своей основе, разностильны и представляют сам процесс народного творчества, а не его окончательный результат. Об этом писал Л. Христиансен в своём исследовании современного народного творчества уральского региона: «Нет сомнения, что о грандиозных событиях Великой Отечественной войны народ будет петь столетиями, и лучшие из песен, возникших в военные годы, станут в будущем классическими народными песнями» [14, с. 102].

Поражают масштабы художественных явлений, созданных народом на этой творческой волне. Так, в результате одной лишь Брянской фольклорной экспедиции, организованной в 1945 году Институтом этнографии Академии Наук, было записано 300 песен и 2 тысячи частушек [4, с. 6]. Т. Акимов, изучая фольклор Саратовского Поволжья, сообщает, что «в репертуаре молодого поколения встретилось... около 200 песен, созданных в Великую Отечественную войну» [1, с. 214]. Исследователь фронтовых песен филолог П. Лебедев пишет, что в его творческом архиве «содержится до десяти тысяч фронтовых и партизанских песен» [5, с. 6]. Значительная работа по накоплению фольклорного материала осуществлена Государствен-

ным Литературным музеем в Москве, где рукописный фонд в 1946 году составил «свыше 650 песен, около 1000 частушек, около 300 пословиц и других жанров, а также свыше 700 стихотворений поэтов-фронтовиков» [7, с. 191]. На основе собранных материалов уже в 1944 году издаётся первый научный сборник «фронтовой фольклор», подготовленный В. Ю. Крупянской [11, с. 13].

О процессе фольклоризации, то есть, по сути о бесконечной жизни фольклора писал ещё в годы войны Б. Асафьев. «Сейчас, – писал академик, – на фронте рождаются, можно сказать, новый импровизационно-интонационный стиль, разбивающий те течения в массовой песне, где уже сложилась некоторая инертность приёмов» [2, с. 23].

Основательное изучение и осмысление нового пласта фольклора началось сразу же после войны. Особенно значительная работа была проделана филологами, историками. Можно назвать ряд исследований, которые, наряду с публикацией песенного материала, глубоко анализируют процессы, происходящие в народной культуре. В статье А. Сойманова «Собирание и изучение русского фольклора периода Великой Отечественной войны», а также в материалах к библиографии (1941–1961), составленной М. Мельц, зафиксирована публицистическая и исследовательская работа [11, с. 9–40, 414–467].

Из фундаментальных опубликованных работ следует назвать «Материалы по истории песен Великой Отечественной войны» В. Крупянской и С. Минц, вышедшие в 1953 году [4]. В. Крупянской принадлежит также первая исследовательская работа, созданная ещё в 1944 году [13]. Важным этапом изучения стала монография института русской литературы (Пушкинский дом) «Русский фольклор Великой Отечественной войны» [11]. Она явилась первым обобщающим научным исследованием, в котором освещены все жанры фронтового фольклора.

О подобной равноценной работе музыкантов-фольклористов, к сожалению, говорить не приходится. В значительной мере это объяснялось техническими причинами. Но другая причина – недооценка фольклористами-музыкантами современных явлений в народном искусстве, не устоявшихся в певческой практике, а следовательно, по мнению некоторых, – не обладавших значительной музыкально-художественной ценностью.

Но всё же нотные издания изредка появлялись. В 1950 году вышел сборник «Русские народные песни, записанные в Ленинградской области 1931–1949», в котором опубликованы песни Великой Отечественной войны [12]. В 1954 году Л. Христиансен опубликовано исследование «Современное народное песенное творчество Свердловской области», где отдельная глава посвящена фольклору Великой Отечественной войны с публикацией нескольких песен с нотами. Музыкальный анализ приведённого материала даёт возможность автору утверждать, что «песенное творчество... после войны не только не ослабило интереса к военной теме, но и углубило её художественную разработку» [14, с. 48]. На примерах записи нескольких вариантов песен Л. Христиансен демонстрирует процесс интонационной стабилизации напева, в результате которого возникает новое художественное качество.

Музыкальный анализ песен Великой Отечественной войны предпринят в монографическом исследовании Т. Поповой «О песнях наших дней» (1969) [10, с. 254–350]. На значительном песенном материале автор выявляет истоки народного творчества фронтовиков, анализирует характер вариантности напевов и текстов, намечает жанровую систематизацию. Значительный вклад в данную тему внесла публикация фронтовых песен в записях К. Т. Свитовой (1985) [9], позволяющих представить материал комплексно, понять его интонационные корни и способы развития, наконец, широко использовать песни в певческой практике. Новый век обогатился новыми публикациями, среди которых выделяются сборник народных песен Прикамья «Нас не люди разлучили, разлучила нас война...», составленный Ж. Г. Никулиной [8], содержащий тридцать песен войны и подборку частушек, а также «Военные песни Ржевского края» О. М. Кузьминой [3], включающий 24 военные, старые солдатские песни и частушки. В 2001 году издан сборник автора данной статьи «Народные песни Великой Отечественной войны. Записаны на Нижней и Средней Волге», в котором опубликованы 119 песен фронтовых лет [15].

К сожалению, перечень музыкальных изданий на этом заканчивается. Вместе с тем, эта область представляется важной для современного музыковедения уже в силу того, что музыкальных записей

опубликовано чрезвычайно мало. Отсутствие музыкальных записей объясняется ещё одной существенной причиной: невозможностью издания этих песен в недавние годы в полном объёме из-за их «идеологической невыдержанности». Этому мешал сложившийся в идеологии стереотип воина-бойца: образ, который не оставлял места для переживаний, трагических коллизий, а тем более для пессимизма и едкой сатиры. Невозможно было напечатать трагическую исповедь защитника отечества, вернувшегося калекой домой и потерявшего семью:

Выпью водки – и всё позабуду,
Позабуду, что было со мной.
Лучше было погибнуть под Ржевом,
Чем вернуться калекой домой.

Характер этого куплета не укладывался в рамки образа «нашего» человека. А иные строки могли стоить и исполнителю, и фольклористу, мягко говоря, серьёзных неприятностей:

Наутро вызывают в особый отдел:
- Что ж ты вместе, с танком, курва, не сгорел?
- Товарищ начальник, я вам говорю:
В следующей атаке обязательно сгорю!

Та однобокая «правда», которая господствовала в идеологии, нивелировала жанровую многоплановость и многосоставность произведений. Поэтому пока и не сложилась в полном объёме жанрово-тематическая классификация народных песен Великой Отечественной войны, что предстоит сделать нынешнему поколению фольклористов.

Изучение песен Великой Отечественной войны выдвигает ряд проблем, среди которых вопрос трактовки фольклорного процесса является основным. В самом деле: можно ли считать данный материал фольклором? Мнения исследователей в этом отношении различны. Но если для филологов фольклоризация текстов – «наглядный» элемент, как правило, не вызывающий сомнений, то в музыке этот процесс достаточно завуалирован и требует порой детального анализа на уровне микроструктур. Система опознавательных признаков музыкального фольклора (или иначе – законы функционирования музыкального фольклорного произведения) включают особый комплекс художественных средств, совокупность которых позволяет классифицировать то или иное произведение как фольклорный текст.

Музыка фольклорного произведения, в частности песни, содержит в себе два, на первый взгляд, противоречивых свойства: с одной стороны, её характеризует устойчивость комплекса музыкально-выразительных средств, в ряде случаев – канонизация их элементов, с другой же – высокая адаптивность и динамизм всей музыкальной

формы. Так появляются песни, полностью ориентированные на сложившиеся (как правило, любимые в народе) напевы с их адаптацией к новому тексту. Пожалуй, это один из распространённых в народной певческой практике приёмов.

Особую распространённость получил повсеместно известный напев «Раскинулось море широко» («Кочегар»), созданный ещё в начале XX столетия. Тема гибели воина на поле брани постоянно бытовала в русском солдатском и крестьянском фольклоре, найдя своё продолжение в «морской» лирике. «Кочегар» – напев гомофонно-гармонического стиля, возникший в городской фольклорной среде, вероятно, в комплексе с гармонным сопровождением (широкие мелодические ходы по звукам нонаккорда, гармонический минор). Несомненная творческая удача создателя – в активном поступательном движении мелодико-ритмической основы, которая легко запоминается и достаточно оригинальна в своём развитии. Каданс в стиле «романса» (VII гармон. – II – I) придаёт напеву трагический оттенок, что соответствует сюжетному развитию. Характерно, что данная оппозиция музыкально-выразительных средств, адекватная семантике текста, нашла яркое аналогичное воплощение в новых фронтальных сюжетах: героико-патриотических с трагическим финалом («Раскинулся фронт так широко», «Я встретился с ним под Одессой родной»), трагические («О чём ты тоскуешь и плачешь, моряк», «Раскинулись рельсы широки») и других.

Другой популярный напев – песня «Коногон», также созданная в начале XX-го века, с ярко выраженными чертами мужского певческого стиля: широкий диапазон, двухголосная фактура, активные мелодические ходы, упругий ритм. Эти выразительные средства оказались в контексте новых образов, связанных с трагической судьбой танкиста («На поле танки грохотали», «По сопкам склонов каменистым»). Характерно, что в отличие от «Кочегара», прежний текст в народной среде полностью забыт (никто из информантов не мог его сообщить даже фрагментарно), а новый (о танкисте) стал синонимом данного напева.

Но часто опора на бытующий напев сохраняется у исполнителей-творцов неосознанно. Такова интереснейшая песня «Межа» с поэтикой, идущей от «страданий», с их горькой, щемящей ноткой (пример № 1). В основе её музыкального развития лежит известная бытующая мелодия сиротской песни «Хороша я, хороша, да плохо одета». Однако её применение и тщательный интонационный отбор, с опорой на развитую подголосочную фактуру, сообщает напеву новые оригинальные черты, отличные от первоисточника.

Пример № 1

Межа

1. Как по э - той по ме - же
с ми - лень - ким хо - ди - ли,
ши тай - ны - е сло - ва
дол - го го - во - ри - ли.
дол - го го - во - ри - ли.

Но всё же преобладающее количество произведений отличаются достаточно оригинальной мелодикой. Создавая ту или иную мелодическую комбинацию, народный автор (он же, как правило, исполнитель), исходит из осмысленного речевого интонирования, наделяя вербальную образность музыкальной семантикой. Образная вариантность текста является основой возникновения бесконечного ряда распевов, которые в синтезе создают постоянно обновляющуюся песенную форму. В то же время, народный сочинитель обычно не стремится к надуманному оригинальничанию, напротив, типические свойства его мелодико-ритмического «багажа» являются основой для творчества. Поэтому естественно, что в некоторых песнях ощутима опора на интонации бытового романса с его типичными ладовыми оборотами (гармонический минор), трёхдольным ритмом («Повезло нам сегодня с ночлежкой», «Любимый мой»). В других – элементы «романсовости» сочетаются с пунктирным ритмом воинских песен, мелодизированной речитацией, – и такой сплав даёт яркий художественный результат («Студенточка»). Некоторые песни, попадая в сельскую среду, со временем приобретали ярко выраженные стилевые черты традиционной крестьянской песенности. Такова, например, получившая широкое распространение песня «Мой платочек с розовой каймой», фиксируемая в ряде вариантов. Записанная в с. Максимовка Саратовской области от этнографического коллектива («Платочек с розывай каёмкай»), за десятилетия певческой практики она впитала комплекс традиционных формообразующих средств, типичных для искусства этого коллектива. Трансформация текста в диалектный ракурс, развитая трёхголосная фак-

тура с элементами «тонкого» голоса, чрезвычайно прихотливый метроритм, отражающий семантику интонирования текста – все эти средства отразили национально-региональное своеобразие и эстетические идеалы певческого ансамбля.

Пример № 2

Платочик с розывай каймак (фрагмент)

♩ = 44

Одна

1. Пла-то-чик с розы-вай ка-ём-кай рен был по-рен пар-ню ад-на-му. да. Что-бы э-тот ро-зы-вай пла-то-чик а-бо воём на-пом-нил бы-я-.

Эти и множество других примеров свидетельствуют о многостильности фольклора Отечественной войны. Эта особенность не является уникальной, она типична для всех периодов народной музыкальной культуры, так как опирается, с одной стороны, на исторически сложившиеся региональные (локальные) традиции, оказывающие существенные влияния на музыкальный опыт носителей фольклора, с другой, – на их индивидуализированные художественно-эстетические представления, воспитанные коллективным окружением. Об этом писал Б. Добровольский, делая следующий вывод: «В песнях Отечественной войны мы находим в смешанном и обособленном виде интонации самых разнообразных стилей: крестьянскую лирику второй половины XIX века, солдатскую песню всех жанров конца XIX века и начала XX века, мещанский романс, русскую агитационную и революционную песни, песни гражданской войны, эстрадную музыку 20-х и 30-х годов и так называемые «массовые песни» советских композиторов предвоенных лет» [11, с. 145].

Названные свойства песен войны связаны с важнейшим законом функционирования фольклорных произведений – *вариантностью*. Вариативные элементы возникают на основе сложившейся в

народной практике стабильной песенной формы с её устойчивыми художественно-выразительными компонентами. Здесь вариативная «разработка» касается отдельных деталей формообразования, не нарушая общих канонических музыкальных средств. Такова, например, одна из любимых в певческих коллективах послевоенная песня «На войну уходил молодым» («Седина»). Варианты, записанные в разных регионах, выявляют общие интонационно-канонические элементы: активное поступательное движение в начале запева с последующим захватом секстовой интонации и половинный каданс на V ступени; мелодическое развитие во втором предложении периода в сфере субдоминантового устоя с широким обобщающим амбитусом в пределах верхней тоники, после чего следует нисходящее возвращение к нижнему тоникальному устою. Эта общая схема мелодико-интонационного и ладового развития является устойчивым элементом музыкальной формы. Однако налицо индивидуализированность её наполнения, которая проявляется не только в фактуре (одноголосие, двухголосие, смешанный хор), но и в мотивной разработке, принципах «распевания» и даже в ритмическом облике.

Но имеются совершенно уникальные образцы фронтового фольклора, в которых вариантность является основным конструктивным способом «жизни» произведения. В этой связи обращает внимание удивительный феномен песни «На опушке леса», бытующей, без преувеличения, на всей территории страны. Несмотря на авторский источник (текст П. Мамайчука – самодеятельного поэта и музыка Л. Шохина – профессионального композитора), к тому же опубликованный во фронтовой газете, в народной исполнительской практике устойчивым является лишь вербальный текст, но в нём варьируется окончание (последняя строфа) и элементы повествования в средней части.

Сравнительный анализ вариантов демонстрирует продуцирующее влияние как местных певческих традиций, так и личного творческого фактора (примеры № 3, 4). Песенные модификации в сторону усиления интимного или, напротив, эпического начал, активно маршеобразного или лирически распевного, романсового – всё это убедительно подтверждает процессуальность фольклора в различных его проявлениях, особую специфику его формообразования.

Песни войны – это произведения одной «семьи», удивительно разнообразной в своём составе, но и единой в своей сущности. Этот фундаментальный пласт современного фольклора не может исчезнуть, так как за ним не только формально количественная сторона, но и величественная история целого поколения.

Пример № 3

На опушке леса (фрагмент)
Зап. в г. Камышине Волгоградской обл.

Одна
1. На о - пуш - ке ле - са

Все
ста - рый дуб сто - ит,
А под э - тим ду - бом
пар - ти - зан ле - жит.
Он ле - жит, не ды - шит,
он как буд - то спит,

Пример № 4

На опушке леса
Зап. в г. Красноармейске Саратовской обл.

Одна
1. На о - пуш - ке ле - са

Все
ста - рый дуб сто - ит,
а под э - тим ду - бом
пар - ти - зан ле - жит.
Он ле - жит, не ды - шит,
буд - то креп - ко спит, зо - ло -
ты - е куд - ри
ве - тер ше - ве - лит.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова Т. М. Песни Саратовского Поволжья в годы Великой Отечественной войны // Литературный Саратов. Кн. 10. – Саратовское областное изд-во, 1949.
2. Асафьев Б. В. О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности // Избр. тр. Т. 4. – М., 1955.
3. Военные песни Ржевского края / авт.-сост. О. М. Кузьмина. – Ржев, 2005.
4. Крупянская В. Ю., Минц С. И. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. – М.: Изд-во АН СССР, 1953.
5. Лебедев П. Песни боевых походов. – Саратов, 1986.
6. Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. – М.: Композитор, 2003.
7. Минц С. И. Фольклор Великой Отечественной войны в Московских архивах // Советская этнография. – 1946. – № 2.
8. Нас не люди разлучили, разлучила нас война... // Народные песни Прикамья / сост. Ж. Г. Никулина. – Пермь, 2005.
9. Незабываемые годы. Русский песенный фольклор Великой Отечественной войны в записях К. Г. Свитовой. – М., 1985.
10. Попова Т. В. О песнях наших дней. – М.: Музыка, 1969.
11. Русский фольклор Великой Отечественной войны. – М.; Л.: Изд-во Наука, 1964.
12. Русские народные песни, записанные в Ленинградской области 1931–1949 / сост. В. А. Кравчинская и П. Г. Ширяева; под ред. А. М. Астаховой; муз. ред. Ф. А. Рубцов. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – С. 53–66. – (АН СССР; Институт Русской литературы). – Песни Великой Отечественной войны.
13. Фронтовой фольклор / записи, вступит. ст. и коммент. В. Ю. Крупянской; под ред. и с предисл. М. К. Азадовского. – М., 1944.
14. Христиансен Л. Л. Современное народное песенное творчество Свердловской области. – Свердловск, 1954.
15. Ярешко А. С. Народные песни Великой Отечественной войны. – Саратов: Приволжское кн. изд-во, 2001.

Ярешко Александр Сергеевич

доктор искусствоведения,
профессор, заведующий кафедрой
народного пения и этномузыкологии
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



Г. И. БЕКИРОВА

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 781.71

ОБРАБОТКИ ФОЛЬКЛОРНЫХ МЕЛОДИЙ
В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

На протяжении нескольких столетий не уходят из активного бытования произведения, которые называют обработками, гармонизациями, аранжировками, транскрипциями, парафразами, фантазиями и др. Однако, как ни парадоксально, специально посвящённых им исследований относительно немного¹. Анализ научной литературы показывает, что эта сфера недостаточно осмыслена прежде всего в теоретическом плане: отсутствует аргументированное определение жанрового статуса опусов подобного рода, не приведена в систему терминология и т. д.

Неоднозначное понимание присуще и термину обработка, вынесенному в название статьи. Он имеет в музыковедческой литературе два значения – широкое и узкое. Обработка в широком истолковании обозначает способ создания произведения путём использования любой «чужой» темы, тем или иным образом преобразуемой композитором. Иначе говоря, это «...всякое видоизменение нотного текста музыкального произведения, преследующее определённые цели...» [13, стб. 1070]. В узком значении слово служит жанровым наименованием сочинения, в основе которого лежит первоисточник, подвергающийся трансформациям.

В настоящей работе принято первое – широкое понимание термина обработка, что позволяет соотнести между собой разные музыкальные жанры, базирующиеся на заимствованном материале. Заметим, что именно такая трактовка названного термина представлена в «Музыкальной энциклопедии», где в качестве видов обработок перечислены гармонизации, аранжировки, транскрипции, парафразы и фантазии [там же, стб. 1071].

Объектом данного исследования являются сочинения с фольклорными первоисточниками, созданные отечественными композиторами XVIII–XXI вв. Из широкого спектра проблем избрана одна, имеющая ключевое значение, – проблема работы композитора с фольклорным напевом.

Для понимания специфики изучаемых жанров целесообразно исходить из свойств используемого композиторами первоисточника и характера работы с ним. Во всех произведениях, основанных на материале устной традиции, в качестве оригинала выступает фольклорный музыкально-поэтический текст. Поскольку любому такому тексту присуща вариатив-

ность, то работа с ним предполагает выявление лежащей в его основе типовой структурной модели (СМ) – глубинной структуры, для которой характерны устойчивый набор элементов (формула стиха, ритмика, ладовая организация, синтаксис) и «совокупность отношений, инвариантных при некоторых преобразованиях» [14, с. 102]².

Композитор подвергает избранный первоисточник определённым изменениям, то есть осуществляет его переинтонирование, переосмысление «в условиях нового содержания, нового строя мысли и чувства» [1, с. 263]. В данном процессе так или иначе трансформируются три стороны исходного текста – прагматика, семантика, синтактика. Кардинально меняется прагматика оригинала, в первую очередь его доминантная функция: в прежних условиях она была по преимуществу прикладной, в новых становится главным образом эстетической [12, с. 122–123]. Иной оказывается и ситуация воспроизведения первоисточника – концертная обстановка вместо обрядовой либо бытовой. Относительную устойчивость (не исключающую возможности некоторых преобразований) обнаруживают два параметра фольклорного музыкально-поэтического текста: семантика (поэтическая образность, интонационное содержание напева [17]) и синтактика (структурная организация). На них, как правило, и ориентируется композитор, создавая произведение, основанное на фольклорном тематизме. При этом с точки зрения техники письма наибольшую значимость приобретают структурные признаки оригинала.

С учётом сказанного можно выделить два основных принципа работы композиторов с фольклорным первоисточником, реализуемых в рассматриваемых произведениях. Первый основывается на *сохранении ключевых параметров структурной модели оригинала*, второй – на *изменении некоторых её признаков*. В качестве родового понятия, объединяющего всю изучаемую жанровую сферу (см. таблицу), избрано понятие *обработка* в его широкой интерпретации.

На первом принципе базируется жанровая группа, включающая жанры *обработок-гармонизаций* и *обработок-вариаций*. Их различие заключается в используемой форме, а также в способах преобразования первоисточника: в одном случае фольклорный музыкально-поэтический текст трансформируется путём добавления к оригиналу гармонизации,

Таблица Жанровые группы и жанры, относящиеся к сфере обработок

| ОБРАБОТКИ (жанровая сфера) | | | | |
|---|---|---|--|---|
| <i>Жанровая группа I</i> (с сохранением СМ первоисточника) | | <i>Жанровая группа II</i> (с изменением СМ первоисточника) | | |
| Обработки-гармонизации (жанр) строфическая форма | Обработки-вариации (жанр) вариационная форма <i>остинатные</i> (жанровая разновидность); <i>строгие</i> (жанровая разновидность); <i>свободные</i> (жанровая разновидность) | Фантазии (жанр) свободная, смешанная формы | Рапсодии (жанр) контрастно-составная, свободная формы | Попурри (жанр) контрастно-составная форма |

во втором – посредством варьирования народного напева либо сопровождающих его голосов.

В *обработках-гармонизациях* исходная мелодия в наименьшей степени подвергается изменениям: вместе с предпосланным ей сопровождением она многократно повторяется, нередко в неизменном виде. Доминирует строфическая форма. Примерами обработок подобного рода могут служить гармонизации русских и украинских народных песен в сборниках конца XVIII – первой половины XIX вв. для голоса и фортепиано (В. Трутовский, Н. Львов и И. Прач, И. Рупин, Д. Кашин, А. Алябьев, и др.). Дальнейшее становление жанра связано с известными песенными собраниями второй половины XIX столетия для того же состава (М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, А. Лядов) и хоровыми обработками, относящимися к 1930 – 50-м гг. XX вв. (А. Александров, А. Свешников, Д. Шостакович и др.). На Урале обработки-гармонизации появляются в 1940-е годы (сочинения Л. Христиансена, Н. Голованова для народного хора, В. Щёлокова – для голоса с фортепиано) и продолжают создаваться по сей день А. Бызовым, М. Кесаревой, Т. Комаровой, В. Кобекиным, Л. Гуревичем для разнообразных вокальных и инструментальных составов.

Для второго жанра рассматриваемой группы – *обработок-вариаций* – характерна вариационная форма. Поскольку способы варьирования напева могут быть различными, в качестве разновидностей данного жанра выделены обработки в форме остинатных, строгих и свободных вариаций³.

В сочинениях, имеющих форму *остинатных вариаций*, оригинальный напев проводится без изменений⁴. Основная нагрузка передана свободным голосам, меняющимся от строфы к строфе. Среди типичных способов развития следует назвать полифонизацию фактуры и гармоническое варьирование.

Существенным признаком *обработок в форме строгих вариаций* является точное воспроизведение

структурной модели оригинала – его ритмического остова, ладовой основы, формы. В. Цуккерман называет такие объединяющие средства «общескрепляющим комплексом» [22, с. 45]. Количество изменяемых параметров в каждом случае индивидуально. Так, при варьировании тема может сохранять все элементы за исключением одного, возможно и абсолютно точное её проведение, но с добавлением какого-либо нового составляющего (формула «± один элемент», по Цуккерману). Самое важное при создании произведений такой формы – обращение с темой как с целым. Именно этот фактор наряду с преодолением «общескрепляющего комплекса» является определяющим при разделении строгих и свободных вариаций.

В свободных вариациях непрерывность преобладает над расчленённостью. Свобода проявляется здесь, прежде всего, в образных трансформациях темы и отступлениях от её синтаксической организации путём вкрапления внетематических эпизодов. В результате происходит расширение формы оригинала, не приводящее, однако, к коренной трансформации его структурной модели.

Обработки в форме вариаций впервые появляются в русской инструментальной музыке конца XVIII – первой половины XIX в. (И. Хандошкин, М. Глинка и др.). Расцвет рассматриваемого жанра приходится на период с конца XIX по 20-е гг. XX столетия – время создания хоровых сочинений А. Гречанинова, А. Кастальского, В. Калинникова, П. Чеснокова, С. Рахманинова, С. Ляпунова и др. Подобные опусы, предназначенные для разных составов исполнителей, есть и у композиторов Свердловска-Екатеринбурга (В. Трамбицкий, М. Фролов, Н. Хлопков, А. Ниженский, А. Бызов, В. Барыкин, О. Викторова и др.).

Второй принцип композиторской работы с первоисточником характерен для группы жанров, имеющих свободную или смешанную формы. К их числу можно отнести *фантазии, рапсодии, попури* и т. п.

Нередко в таких произведениях используется одна из широко распространённых в академической музыке форм (двухчастная, трёхчастная, вариационная и др.) в достаточно вольной интерпретации, иногда происходит их смешение, отдельные сочинения имеют контрастно-составную организацию. Характерно, что в данном случае отсутствует стабильная закреплённость той или иной формы за определённым жанром [18; 19]. Границы между сочинениями подобного рода весьма условны и расплывчаты, отчего в музыковедческой литературе предпосылаемые им термины зачастую используются как синонимы⁵. Довольно произвольны и композиторские их обозначения. Тем не менее, можно выделить отдельные черты, по которым эти жанры объективно различаются между собой. Применительно к рапсодии таковыми можно считать чередование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов и использование принципа динамического нарастания. В ней нередко встречаются речитативные эпизоды, воссоздающие речь народных певцов-рапсодов, именем которых назван жанр. Для фантазий, напротив, характерны произвольная последовательность фольклорных тем и ориентация на одну из свободно трактованных типизированных форм. Наконец, особенность попури состоит в контрастном сопоставлении заимствованных мелодий. Следуя одна за другой, они не получают дальнейшего развития. Композиторы лишь вводят между ними короткие связки, где появляется модуляция и осуществляется тематическое переключение.

Признаком, объединяющим жанры фантазии, рапсодии и попури между собой и отделяющим их от обработок первого типа, является использование в качестве первоисточников двух или нескольких тем. Немаловажно и то, что основная работа с «чужим» материалом происходит внутри разделов формы. Фольклорные напевы в структурном отношении существенно трансформируются (сокращаются или расширяются), наряду с ними в сочинения привносятся авторский музыкальный материал, звучащий во вступлениях, заключениях и интермедиях.

К созданию обработок рассматриваемой группы активно обращаются русские композиторы XIX века (М. Глинка, А. Даргомыжский, кучкисты, А. Глазунов). В начале прошлого столетия приобретают популярность оркестровые сочинения, называемые мар-

шами или пьесами «на темы» (музыка Н. Будашкина, В. Городовской, А. Цыганкова для оркестра народных инструментов, С. Чернецкого, Н. Иванова-Радкевича, С. Василенко и др. для духового оркестра). Первые опыты такого рода, написанные уральскими музыкантами, датируются 1930-ми годами. Позже появляются сочинения Н. Пузеева для народных инструментов, О. Ниренбурга – для органа, Л. Гуревича, В. Кобекина – для разных инструментальных ансамблей.

Бесспорна предрасположенность произведений того или иного жанра к выбору определённого исполнительского состава. Так, гармонизации наиболее органично соотносятся с возможностями народного хора либо голоса с инструментальным сопровождением, вариации обычно предназначаются для инструмента соло и камерного ансамбля, рапсодии, фантазии и попури – для солиста-виртуоза либо оркестра. В целом же, данная тенденция не имеет характера строгой закономерности. К примеру, в репертуаре оркестра народных инструментов представлены равноценные по художественной значимости гармонизации, вариации, фантазии, рапсодии и попури. Подтверждением сказанного могут служить и многочисленные авторские переложения одного и того же произведения для разных коллективов исполнителей⁶.

В историческом развитии всех жанров, относящихся к сфере обработок, наблюдается общая тенденция, связанная с постепенным ладовым, гармоническим, фактурным, тембровым усложнением голосов, сопутствующих первоисточнику, что позволяет всякий раз по-новому раскрывать исходный образ.

Бесспорно, изучение избранной проблемы не исчерпывается аспектами, затронутыми в настоящей статье, и потому может быть продолжено в дальнейшем. Одно из перспективных направлений видится в сравнении приёмов обработки народных мелодий, которые характерны для представителей разных региональных композиторских школ России. Продуктивно сопоставление сочинений рассматриваемой группы, созданных отечественными и зарубежными авторами. Возможен подход к избранной проблеме и в контексте индивидуального стиля того или иного автора. Наконец, отдельная тема – выявление общих и различных черт в обработках фольклорных и культовых мелодий, обработках народных и авторских музыкальных тем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [2; 3; 6; 7; 8; 10; 15; 16; 20; 21].

² См. также: [4, с. 49–88; 5, с. 117–136].

³ Используемая в работе дифференциация вариационной формы на виды – остинатные, строгие и свободные вариации

– предложена В. Цуккерманом в работе «Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма» [22].

⁴ Поскольку в народных песнях звучание каждой новой строфы, как правило, связано с ритмико-мелодическим пре-

образованием напева, то термин «остинатность» используется нами по отношению к рассматриваемым обработкам с поправкой на эту особенность первоисточника.

⁵ Т. Кюрегян разводит эти понятия в зависимости от степени переработки заимствованного материала. По словам исследователя, «фантазия либо образует новое художественное целое и тогда приближается к парафразе, рапсодии, либо представляет собой простой “монтаж” тем и отрывков, подобный попури» [9, стб. 771]. В брошюре Е. Мейен, посвященной рапсодии, неоднократно осуществляется подмена одного термина другим. Ср.: «... чаще всего рапсодия представляет

собой свободную по форме фантазию» [11, с. 3]; «... с течением времени жанр рапсодии, как свободной фантазии на народные или близкие к народным темы, прочно утвердился в музыкальном искусстве» [там же, с. 20].

⁶ Сказанное отнюдь не исключает возможности систематизировать обработки по особенностям их предназначения, историческим периодам бытования, исполнительским составам и другим критериям. Однако эти параметры не определяют специфики рассматриваемых жанров и потому могут расцениваться лишь в качестве их дополнительных характеристик.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971.
2. Бушуева Л. И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2008.
3. Евсеев С. В. Народные песни в обработке П. И. Чайковского. – М.: Музыка, 1973.
4. Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: (принципы анализа): матер. науч.-практ. этномузыкологической конф. Руза, 11–16.02, 1991 / СК РСФСР. – М., 1991. – С. 49–88.
5. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М.: Композитор, 2001.
6. Демченко А. И. «Звёздный час» жанра фольклорной обработки // Демченко А. И. Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2008. – С. 167–195.
7. Ивакин М. Н. Русская хоровая литература. – М.: Сов. Россия, 1965.
8. Кулапина О. И. Приёмы обработки русского народно-песенного материала (анализ техники композиции). – Изд. 2-е, перераб. – СПб.: Композитор, 2008.
9. Кюрегян Т. С. Фантазия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 767.
10. Лопарева С. Принципы претворения фольклора в фортепианных обработках Б. Бартока: дипломная работа / УГК им. М. П. Мусоргского; рук. Л. К. Шабалина. – Свердловск, 1987. – Рукопись хранится в библиотеке УГК им. М. П. Мусоргского.
11. Мейен Е. В. Рапсодия. – М.: Музгиз, 1960.
12. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высших учеб. заведений. – М.: Владос, 2003.
13. Обработка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1981. – Т. 3. – Стб. 1070–1071.
14. Пашина О. А. Структурно-типологические исследования в советской музыкальной фольклористике // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии: сб. ст. / ред.-сост. Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин / ВНИИ искусствознания. – М., 1990. – С. 101–116.
15. Протопопов В. Обработки народных песен // История русской советской музыки: в 4 т. – М.: Музгиз, 1959. – Т. 2: 1935–1941. – С. 83–111.
16. Протопопов В. Обработки народных песен // История русской советской музыки: в 4 т. – М.: Музгиз, 1959. – Т. 3: 1941–1945. – С. 75–99.
17. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. – Л.; М.: Сов. композитор, 1973.
18. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2007.
19. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 1999.
20. Фин Н. Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока // Б. Барток: сб. ст. – М.: Музыка, 1977. – С. 123–145.
21. Хорошайло Г. В. Обработки народных песен для хора а cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2005.
22. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974.

Бекирова Гульнара Исхаковна

аспирантка кафедры истории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского





М. Н. ЧЕБУРКИНА

*Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского*

УДК 78.035(4/9)

РИТОРИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В ЭПОХУ ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО

Французское учение о музыкальной форме уходит своими корнями в риторику и тесно связано с учением о жанрах как кодификациях настроений, состояний и «страстей»¹. В свою очередь, жанры – получающие свою реализацию в виде конкретных музыкальных форм, – рассматриваются в начале XVII столетия как выражение определённого содержания, что свидетельствует о трактовке содержания и формы как единого комплексного понятия.

В первые десятилетия французского Барокко, когда учение о музыкальной форме только зарождается, понятия жанра и формы тесно переплетаются и нередко сливаются. Однако постепенно категории музыкальной формы – как метода организации музыкальной мысли – приобретают значение самостоятельных. В данном контексте представляется плодотворным, используя хронологический метод анализа, проследить становление и эволюцию музыкальных понятий и терминов, которые закладывают основы современного учения о музыкальной форме.

О зарождении элементарных категорий музыкальной формы в первые десятилетия XVII века во Франции свидетельствует музыкально-теоретическая система Мерсенна². Мерсенн подразделяет музыку на три «жанра» («genres»): «первый – водевиль [Vaudeville], или песня [Chanson]; второй – мотет [Motet], или фантазия [Fantaisie]; и третий жанр содержит все виды танцевальной музыки [Danceseries]» [9, p. 95].

«Водевиль», по Мерсенну, является разновидностью «песни»; он представляет собой «самую простую из всех мелодий и применяется ко всем видам поэзии, которую поют звук против звука [note contre note; имеется в виду: «звук против слога». – М. Ч.] без тактовой организации, лишь в соответствии с чередованием длинных и коротких звуков, которые находятся в стихах, – что называется «тактом арии» [mesure d'Air]. Под этим понятием [под «песней». – М. Ч.] понимаются церковное григорианское пе-

ние, фобурдоны, придворные арии, танцевальные и пивные песни и водевили. В них часто присутствует лишь верхний голос – который также называют «темой» [sujet], – без аккордов или консонансов в других голосах, так как «сочинить песню» означает просто – напосто «представить в виде пения» или «положить на музыку несколько слов <...> Это и носит название “мелодии” [Air] – как её [песни. – М. Ч.] главного и почти единственного голоса» [ibid., p. 164]. Таким образом, по Мерсенну, «песня» – это простейший жанр вокального происхождения, мелодия которого представлена в гомофонном (мелодия с аккомпанементом) или в одноголосном изложении.

«Мотет» и «фантазия» выступают в системе Мерсенна как жанры (формы) более высокого по своей организации уровня. В отличие от «песни», «мотет» или фантазия представляют собой богато фигурированную музыку, обогащённую всеми тонкостями этой науки. Её [такую музыку. – М. Ч.] называют «мотет», потому что в ней используют весьма короткий период [répétode], как если бы нужно было произнести одно единственное слово [mot]. Это происходит, когда хотят представить какой-либо очень короткий дискурс³, и данное слово [в действительности – «короткая речь». – М. Ч.], положенное на музыку, называется «мотет». Когда же «музыкант берёт свободу использовать всё то, что ему приходит в голову, не прибегая к выражению страсти, заложенной в тексте, то такая композиция называется “фантазией”, или “изысканным поиском” [Recherche]» [ibid., p. 164]. Иными словами, жанр «мотета» является вокальным жанром и соответствует изложению «дискурса» (пусть «очень короткого»), а потому более развита, нежели форма «песни». Если форма «песни» базируется на «тактах арии», то в основе «мотета» лежит «период». «Фантазия» же является «свободной» инструментальной формой, соответствующей по уровню «мотету».

«Танцевальная музыка», согласно Мерсенну, подразделяется на «множество видов и принадле-

жит к метрической музыке [основанной на системе чередования ударных и безударных долей. – М. Ч.], тем более, что она становится основой некоторых тактов, или организованных и высчитанных шагов» [9, р. 164]. Мерсенн перечисляет следующие танцы: «пассамеццо, павана, аллеманда, гальярда, вольта, куранта, сарабанда, канари, бранль и балет [балетный танец]» [ibid., р. 163].

Чрезвычайно любопытными в теории Мерсенна оказываются категории «такта арии» (в «песне»), ритмического «такта» (в «танцевальной музыке») и «одного единственного слова» (в «мотете»). И ритмические «такты», и «такты арии» соответствуют, в рамках музыкальной формы, структурно-смысловым единицам низшего уровня, определяющим критерием которых выступает метро-ритмический: наличие одного акцента в группе, базирующейся на «чередовании длинных и коротких звуков».

Несколько десятилетий спустя М. де Сен-Ламбер (1702 и 1707) разрабатывает детальную теорию собственно музыкальной формы, в основе которой лежит разработка риторических категорий. Сен-Ламбер основывает принципы музыкальной организации на критериях ораторского дискурса и черпает основополагающие категории в ораторской терминологии. Утверждая, что «музыкальная пьеса похожа на элокантную», Сен-Ламбер проводит прямые параллели между риторической и музыкальной терминологией. Согласно Сен-Ламберу, «гармония, число, такт и другие подобные вещи, которые искусный оратор использует при сочинении своих произведений, принадлежат более естественным образом музыке, нежели риторике» [11, р. 14]. Исходя из этого положения, Сен-Ламбер выявляет конкретные соответствия риторических и музыкальных категорий формы.

Если в риторике «целое ... составлено из нескольких частей, и каждая часть составлена из периодов, каждый из которых имеет законченный смысл, а периоды составлены из членов, и члены – из слов, и слова – из букв», то в музыкальной пьесе мелодия «имеет своё целое, которое всегда состоит из нескольких реприз ... Каждая реприза состоит из кадансов, которые имеют, каждый, свой законченный смысл и являются мелодическими периодами. Кадансы... состоят из членов, члены – из тактов, и такты – из звуков» [ibid., р. 14]. Сам Сен-Ламбер обозначает следующее соответствие между структурой музыкальной пьесы и ораторского дискурса: «Таким образом, звуки соответствуют буквам, такты – словам, [музыкальные] кадансы – [ораторским] периодам, [музыкальные] репризы – [ораторским] частям, и целое – целому» [ibid.]. Последнее высказывание содержит богатейшую информацию и заслуживает специального внимания.

Указываемые Сен-Ламбером соответствия «звук» – «буква» и «целое» – «целое» знаменуют собой два крайних уровня формы. Напомним, что первое со-

отношение является вариантом мерсенновского понятия «[музыкальный] звук против [стихотворного] звука», означающего в действительности «звук против слога». Верхний же уровень формы, как свидетельствует само высказывание, ограничивается в условиях риторики весьма простыми («неконфликтными») формами, сложенными из элементов низшего уровня. Промежуточными категориями, между «звуком» и «целым», являются «такты», «кадансы» и «репризы».

Согласно Сен-Ламберу, «в нотном тексте ... черты, которые разделяют такты», служат для «делений в музыке» [ibid., р. 14–15]. При этом «такт» («mesure») выступает в системе Сен-Ламбера не как механическое разделение на равнозначные участки нотного текста, а как осмысленная единица музыкального изложения, теснейшим образом связанная с сильной долей. Подтверждением сказанного является параллель, проводимая музыкальным теоретиком между «тактом» и «словом». Подобно тому как «слово» является наименьшим осмысленным элементом ораторского дискурса и может предполагать разное количество слогов, но один основной акцент, «такт» оказывается в понимании Сен-Ламбера воплощением наименьшего структурного элемента музыкальной речи, имеющего законченный выразительный смысл и обладающего одним главным акцентом. Таким образом, возникает ряд аналогий между обозначаемым Сен-Ламбером «тактом» и «мотивом» в современном значении данного термина. («Мотив есть наименьшая самостоятельная смысловая и конструктивная единица музыкальной формы, имеющая одну тяжёлую долю» [4, с. 280]). Хотя термин «мотив» и не употребляется Сен-Ламбером, именно в его понимании «такта» – как одного из первичных элементов музыкальной формы – следует искать истоки современного учения о мотиве. В свою очередь, сен-ламберовский «такт» развивает идею Мерсенна о присутствии в музыкальном целом «тактов арий» и ритмических «тактов».

Формирование во французской музыкальной теории понятия «мотив» («motif») происходит к 60-м годам XVIII столетия. Ф. Годфруа определяет в «Словаре старинного французского языка» значение термина «мотив», как «тот, который приводит в движение, который заставляет двигаться, который возбуждает, который заставляет» [8, р. 423]. С. де Броссар предлагает в «Музыкальном словаре» (1703) итальянский вариант термина «мотив»: «motivo» (разум) [7, р. 54]. Наконец, Ж.-Ж. Руссо определяет в своём «Музыкальном словаре» (1768) «мотив» как «первичную и главную идею, на которой композитор строит свою тему и вокруг которой он организует свой замысел» [10, р. 302].

Указываемое Сен-Ламбером соответствие музыкальных «кадансов» [cadences] и ораторских «периодов» [périodes] выявляет ещё одну важнейшую

категорию теории музыкальной формы. Уточним, что под «кадансами» в данном случае Сен-Ламбер подразумевает не гармонические обороты, а разделы музыкальной формы, завершающиеся кадансами. При этом, как отмечает сам автор, «когда говорят о кадансе [как завершающем гармоническом обороте. – М. Ч.] в целом, всегда подразумевают [полные] совершенные кадансы» [12, р. 25], то есть кадансы, заканчивающиеся на тонике в её наиболее устойчивом виде. Таким образом, оказывается, что ораторские «периоды» соответствуют музыкальным разделам, завершаемым полными совершенными каденциями.

Кроме того, свидетельство о том, что в музыке «кадансы» «имеют, каждый, свой законченный смысл и являются мелодическими периодами» [les périodes du chant; досл.: «периодами пения»] [11, р. 14], является однозначным указанием на понимание Сен-Ламбером музыкального «периода» как построения, излагающего относительно законченную музыкальную мысль и заканчивающегося каденцией (обычно полной совершенной). В данном случае присутствует и сам более поздний термин («период»), и его «классическая» трактовка. («Периодом называется относительно законченная мысль, завершённая полной каденцией в первоначальной или другой тональности» [3, с. 53]). Напомним, что Сен-Ламбер сравнивает ораторскую речь и мелодию – предполагающую гармоническое сопровождение, – поэтому его «период» фигурирует как «период мелодии».

Используемый Сен-Ламбером термин «мелодический период» заслуживает особого внимания. Хотя этимологически «chanson» (у Мерсенна) и «chant» (у Сен-Ламбера) являются родственными терминами, понятие «chant» (используемое также Мерсенном) имеет более широкое значение. Подчеркнём специально, что у Мерсенна «chant» («мелодия», шире – «музыка») и «chanson» («песня», часто – «одноголосный напев») имеют разный смысл. (Напомним также, что термин «период» в значении первичной структуры используется уже Мерсенном; см. выше). Таким образом, термин «мелодический период» является гомофонно-гармонической категорией, так как в его основе лежит понимание музыкальной формы как базирующейся на мелодии (которую гармонизируют). «Мелодический период» – который может пониматься в более широком смысле как «музыкальный период» – свидетельствует ярчайшим образом о формировании во Франции на рубеже XVII–XVIII веков, в момент перехода от модального полифонического мышления к тонально-гармоническому, новых форм и соответствующей им терминологии.

В дополнение к термину «период» Сен-Ламбер употребляет такие понятия, как «члены» (membres) и «фразы» (phrase). «Члены» соответствуют более мелким структурным членениям «периода».

Согласно Сен-Ламберу, «кадансы [то есть разделы, завершающиеся полными совершенными кадансами. – М. Ч.] часто состоят из членов» [11, р. 14]. Таким образом, «член», являющийся составной частью «музыкального периода» (который обозначается здесь термином «каданс»), может соответствовать музыкальному предложению, в соответствии с более поздней терминологией. («Основные крупные части периода, которых чаще всего две, называются предложениями» [3, с. 53]). Напомним, что музыкальный «член» соответствует у Сен-Ламбера ораторскому «члену» (см. выше); подобно тому как ораторский «член» состоит из слов, музыкальный «член» включает в себя «такты» (мотивы).

Точное значение термина «фраза» у Сен-Ламбера отсутствует. Его замечание о том, что «музыка имеет периоды и фразы, подобно [ораторскому] дискурсу» [12, р. 24], свидетельствует о том, что «фраза» и «период» рассматриваются им как весьма родственные элементы музыкальной структуры. Сказанное подтверждается другим высказыванием Сен-Ламбера: «фраза или мелодический период» заканчиваются кадансом [ibid.]. (Ю. Холопов говорит о «мелодической фразе, объединённой рисунком высотной линии», и о том, что «обычное попарное слияние мотивов в минимально цельную единицу формы даёт фразу» [4, с. 314]. И. Способин определяет фразы как «построения более мелкие», чем период, – «двух- или трёхтактовые построения» [3, с. 60–61]).

Наконец, музыкальная «реприза» («reprise»: «возобновление», «повторение»), соответствующая «части» (partie) ораторского дискурса, обозначает относительно крупные части музыкальной формы, более развёрнутые, нежели «период»: «каждая реприза состоит из кадансов [то есть из «периодов». – М. Ч.]» (см. выше).

Позже Ж.-Ж. Руссо (1768) продолжает развитие тезиса о соответствии музыкального и ораторского «дискурса»: «музыка, будучи дискурсом, должна, как и он, иметь свои периоды, фразы, остановки, отдых, всякого рода пунктуацию» [10, р. 238]. Основопологающие категории французской системы музыкального формообразования, используемые прежде Сен-Ламбером, получают в устах Руссо свою конкретизацию.

«Фраза» [Phrase] определяется Руссо как «мелодическая или гармоническая последовательность, которая образует непрерывный более или менее законченный смысл и которая завершается остановкой посредством более или менее совершенной каденции» [ibid., р. 370]. Руссо различает два типа «музыкальных фраз»: мелодическую и гармоническую. «В мелодии фраза образована из мелодической линии [Chant], то есть из последовательности звуков, расположенных таким образом – либо по отношению к тону [тональности, ладу. – М. Ч.], либо по отношению к движению, – что они образуют еди-

ное целое, которое разрешается на главной ступени лада, в котором находятся. В гармонии фраза есть организованная последовательность аккордов, связанных между собой посредством диссонансов – присутствующих или подразумеваемых, – которая разрешается на полной каденции [Cadence absolue]; и в зависимости от типа этой каденции – в зависимости от её большей или меньшей завершённости, – остановка является также более или менее совершенной. Именно в создании музыкальных фраз, в их пропорциях, в их сплетениях и заключается истинная красота музыки» [ibid., p. 370–371]. Таким образом, «музыкальная фраза» в терминологии Руссо соответствует по смыслу музыкальному «периоду» Сен-Ламбера: в обоих случаях главными критериями являются завершённость музыкальной мысли и присутствие устойчивой заключительной каденции.

Что касается «периода», то, в отличие от Сен-Ламбера (обозначавшего его как «период мелодии»), Руссо мыслит данную категорию в контексте гармонии, используя термин «гармонический период» (*période harmonique*) [ibid., p. 492]. В рамках «гармонического периода» Руссо обозначает присутствие «четырёх каденций», которые являются «основанием всей конструкции» и придают целому «законченный смысл» [ibid.]. Последний факт означает, что «пери-

од» в представлении Руссо может представлять собой относительно развёрнутую форму.

Напомним, что сен-ламберовская трактовка «периода»: «кадансы [то есть «периоды»] часто [следовательно, не всегда] состоят из членов» (см. выше), – допускает как возможный вариант отсутствие всякой срединной каденции в рамках «периода», что означает нетождественность понятий «период» у обоих авторов. «Период» Сен-Ламбера является в этом случае меньшей структурной единицей на уровне формы, нежели «период» Руссо, и, возможно, входит в состав последнего. Однако сравнение возможно лишь в том случае, если исходить из предпосылки, что оба автора вкладывают одинаковый смысл в понятия «каденция» и «законченный смысл»⁴.

Согласно Руссо, «законченная мысль» (которая, напомним, содержится у Руссо в «фразе») делится на «два члена» [10, p. 421], а «реприза» выступает как раздел более крупной формы. Подчеркнём, что в контексте теории французской музыкальной формы XVIII столетия термин «реприза» не означает «повторение темы», но предполагает лишь «возобновление музыкального движения» в широком смысле. В результате «репризами» оказываются у Руссо и контрастные разделы французской «Увертюры» [ibid., p. 356–357], и каждая из частей «рондо» («репризой» является как рефрен, так и каждый из эпизодов,

Категории риторики и формы: таблица соотношений французских и российских терминов

| Французская музыкальная теория Барокко | | | | Современная российская музыкальная теория | |
|--|---------------------------|---|------------------------|---|---|
| Сен-Ламбер | | Руссо | | | |
| риторика | музыкальная теория | | | | |
| буква | звук <i>note</i> | [звук] | | звук | |
| слово | такт <i>mesure</i> | мотив <i>motif</i> | | метрический такт, мотив | первичные структуры, подчиняющиеся принципу метрической экстраполяции |
| член | член <i>membre</i> | член <i>membre</i> | | фраза предложение | |
| период | фраза <i>phrase</i> | мелодический период, каданс <i>période du chant, cadence</i> | фраза <i>phrase</i> | реприза <i>reprise</i> | период |
| | | | | | |
| часть | реприза <i>reprise</i> | | | | |
| целое | целое <i>tout</i> | | [целостная форма] | | целостная форма |

в современном понимании двух последних терминов [ibid., p. 421]), и два раздела «небольшой арии» [ibid., p. 30].

Хотя французская терминология XVIII века в области музыкальной формы не характеризуется единством и однозначностью (расхождения касаются, в первую очередь, трактовки термина «период» в его соотношении с «фразой» и «членами»), представля-

ется возможным выявить общую иерархию на уровне первичных музыкальных форм французского Барокко по принципу обрисовываемых ими «сфер действия». Предлагается Таблица соответствий музыкальных и риторических терминов (см. с. 66), используемых французскими мыслителями XVIII столетия, в их связи с современной российской музыкальной терминологией⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Категории риторики и «страстей» являются основополагающими в эпоху французского Барокко. Они анализируются, в частности, Р. Декартом («Краткая теория музыки», 1618/1650/1668; «Страсти души», 1649), М. Мерсенном («Универсальная гармония», 1629/1636–1637), М. де Сен-Ламбером («Принципы клавесина», 1702; «Новый трактат по аккомпанементу», 1707), Д. Дидро и Ж. д'Аламбером («Энциклопедия», 1751–1765). Мы анализируем эти категории в статье: [6, с. 7–17].

² Анализу теории М. Мерсенна посвящены исследования Ю. Холопова [5, с. 174–177] и З. Глядешкиной [1]. Нам пред-

ставляется целесообразным осветить недостаточно затронутые авторами аспекты.

³ В статье используется термин «дискурс» взамен общераспространённому «дискурсу». См. об этом: [6, с. 17].

⁴ О представлении, во французской музыкальной теории XX столетия, «фразы» как «последовательности периодов» и о соответствии французского «периода» российскому «предложению» см.: [2, с. 117].

⁵ Фигурирующие в Таблице соответствия не являются исчерпывающими, но выявляют основополагающие тенденции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глядешкина З. Гармония мира как принцип музыки согласно L'Harmonie universelle (1636) Марена Мерсенна // Лекции и материалы по истории теории музыки во Франции XVI–XVIII веков. Т. 4. – М., 2008.

2. Мессиаен О. Техника моего музыкального языка / пер. и коммент. М. Чебуркиной. – М., 1995.

3. Способин И. Музыкальная форма. – М.; Л., 1947.

4. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму / ред. Т. Кюрегян, В. Ценова. – М., 2008.

5. Холопов Ю. Марен Мерсенн // Холопов Ю., Кириллина Л. и др. Музыкально-теоретические системы. – М., 2006. – С. 174–177.

6. Чебуркина М. Риторика и «страсти» в системе французской органной музыки Барокко // Музыкаведение. – 2011. – № 8. – С. 7–17.

7. Brossard (de) S. Dictionnaire de musique. – Paris, chez Christophe Ballard, 1703.

8. Godefroy F. Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle (en 10 volumes); Vol. 5. – Paris, F. Vieweg, Émile Bouillon, 1880–1902.

9. Mersenne M. Harmonie universelle. Tome I. – Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1636.

10. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. – Paris, chez la Veuve Duchesne, 1768.

11. Saint-Lambert (de) M. Les principes du clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature et le Clavier. – À Paris, Chez Christophe Ballard, M. DCCII (1702).

12. Saint-Lambert (de) M. Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments. – À Paris, Chez Christophe Ballard, M. DCCVII (1707).

Чебуркина Марина Николаевна

кандидат искусствоведения,
соискатель кафедры истории
и теории исполнительского искусства
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского



В. А. ШУРАНОВ

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 78.035(4/9)

**ВНУТРЕННИЙ МОДУС БАРОЧНОЙ ФОРМЫ:
ЛАДОВОЕ СТРУКТУРИРОВАНИЕ**

Современный теоретический анализ барочного формообразования исходит преимущественно из идеи «переходности» этого времени, сочетания в музыке как прежних (модальных), так и нарождающихся (функциональных) структурных принципов (Е. Ловинский, Р. Виенпал, Л. Мазель, В. Холопова, Т. Кюрегян, М. Лобанова). С исторической точки зрения такой взгляд вполне правомерен. Однако при погружении во внутреннюю логику формы, при поиске её содержательно-мировоззренческого «канона» или модуся¹, скорее распознаются «неслиянные» (Л. Карсавин) основания двух форм мышления. Сближенные в барокко, они уже не единожды были противопоставлены в истории: С. Аверинцев обозначил их как «мышление в субстанциях» («в мире») и «мышление в функциях» («о мире») [1, с. 210].

Для изучения внутренней логики музыкальных форм барокко современная наука сделала два важных шага: 1) выстроила, пусть даже в вариантах решений, систематизацию внешних структур, и 2) обозначила специфические для барокко принципы формообразования – «бинарность», «террасовость», «ядра и развёртывания», опоры тематизма на риторические интонационные образования, вариантную природу развития/развёртывания. Весь накопленный сегодня объём знаний в этой области, испытывает, с одной стороны, влияние методологии классического формообразования, с другой, – стремится к освоению «аутентичных», специфических для XVII – первой половины XVIII веков, принципов строения художественного мира музыки.

Теория классических форм не случайно служит методологическим «магнитом» при освоении форм барокко. Эталонная сила классической теории заключается в её *мировоззренческой обоснованности*. Классическая форма запечатлена в исследованиях как отражённая в структуре музыки динамическая картина мира, доминирующее процессуальное миропонимание и, соответственно, личностное понимание «себя» в мире. Продолжающая и сегодня господствовать динамическая концепция невольно переместила эти исследовательские ориентиры на изучение музыки доклассической. К примеру, анализ фуги сегодня привычно оперирует драматургическими понятиями «экспозиции», «разработки», «репризы», «события», «сюжета», хотя и оговаривает эту терминологическую миграцию особыми комментариями (см., к примеру: [3]).

Однако в подобном переносе терминов происходит порой сущностное мировоззренческое несовпадение. Для эпохи барокко, с её «исторической разновременностью языка» (А. Потебня), это особенно примечательно, поскольку взгляд из будущего, как писал Й. Хейзинга, склонен видеть прежде всего «новое в минувшем»: «Возникновение нового, – не этого ли наш дух более всего ищет в минувшем!.. Мы рассматриваем некий период времени как скрытое обещание того, что исполнится в будущем» [7, с. 5]².

Установление взаимопроясняющего единства между мировоззрением эпохи и её музыкально-художественной формой соответствует герменевтическому принципу «понимания в Духе», требует неотключаемого ориентирования исследователя на внутренний мировоззренческий принцип барочного формостроения. Динамическая изменчивость мира – не самая привлекательная тема этого времени. Гораздо сильнее для господствующего религиозно-метафизического миропонимания была идея иерархически двусоставного величия мира и аналогичная (вверхстремительная), или, скажем так, «пространственностремительная» концепция человека в мире. Именно с ними, как с внутренней формой или стержневой логикой формования, необходимо, на наш взгляд, соотнести выстроенные сегодня классы и виды барочных форм. С точки зрения исторической, пространственная и вверхстремительная направленность формирующих сил музыки соотносима скорее с модальными принципами мышления и организации, которые обнаруживают себя в музыкальных композициях барокко, несмотря на очевидные для современного взгляда приметы будущего формообразования.

Средневековая теория модального ладообразования по существу есть теория григорианской музыкальной формы, систематизированное изложение того, как молитвенный напев собирает, акцентирует обертоново соотносимые ладомелодические устои (реперкусса–финалис), постулирующие вертикальный и горизонтальный синтаксис. В интонационно-пространственном символическом выстраивании высот/устоев формируется некий вертикальный остов структуры, предназначенный для диалогического «небесно-земного» интонирования (выстраивание интонаций–попевок по вертикали «финалис–реперкусса–амбитус»). О том, что именно лад является

родовой основой мелодической формы, писал Гвидо Аретинский: «Лад (modus или tonus) есть род мелодического строения, качество в подъёме и опускании звуков» [6, с. 204]. Важный смысл этих слов видится не только в акцентировании музыкантом-мыслителем ладовой вертикали как рода мелодического строения, но и в указании на содержательно-символическую природу этого строения: «мелодия – это качество»! Онтологическая «вертикаль» музыки была очевидна для музыкантов от Средневековья до начала XVIII столетия и свидетельствовало о её происхождении как *musica mundana*. Онтологизм музыки явственнее всего проступал через лад, который доставлял слуху откровение – предзаданность в звуке совершенства консонантных отношений. Интонационно эта вертикаль переживалась человеком уже через «горизонт», когда через тяготения вокруг мелодических устоев формировалось большое количество разнообразных мелодических попевок, то есть ладово детерминированный «тематизм». Таким образом, череда и взаимодействие попевок хотя и строили горизонтальный синтаксис, но в григорианском хорале подчинялись синтаксису вертикальному: устои были ладово обозначены через их вертикальные (в диспозиции финалис–реперкусса–амбитусе) сопряжения, а в образном плане – через известную символическую («mundанную», метафизическую) наполненность этого ладового остова.

Из этих рассуждений для выявления смысловых корней и родовых структурных свойств барочной формы мы можем взять исходное допущение: отход от трёхзвенной классической методологической установки анализа форм (структура – тональный план – тематизм) и переход на двухзвенную установку сначала ладового, затем – тематического структурирования. Принципиально отличительным моментом такой методологической классификации становится понимание иной роли формы-структуры. Для классической позиции структура, как рационально «схваченная» горизонталь, обладает качеством заданности («форма как принцип», «кристалл», «схема»). Сгущённая в «кристалле» процессуальность есть охват временного отрезка жизни. Вместо акцента на пространственной координате бытия он определяет границы «горизонтального» развёртывания «моего Я» в мире. На наш взгляд музыка (соответственно – форма) барокко ещё не развернула свои принципиальные ориентиры по этой временной координате, поэтому в ней, как в григорианских песнопениях, сильна мера модально-вертикального строительства, в котором первичность ладовых сил и «комбинаторного» (обгрывающего устои) тематизма собирают горизонтально-синтаксическую структуру как данность вторичную, результативную (принцип «открытой формы»).

Особенно актуальна результативность структуры для полифонических форм. Те же самые экспозиция, разработка и реприза не образуют для фуги «кристалла» её формы – это скорее три, известные с

античности, риторические фазы изложения, и структурируются они в звучании весьма свободно, подчиняясь действию иных формулирующих сил. Не только в полифонических, но и в раннегомфонных формах их горизонтально-синтаксическая структура продолжает быть «плавающей» (термин Е. Ловинского), не централизованной функциями своих разделов³. Этим центром собирания сил продолжает оставаться структура вертикали–пространства («лад как род» по Г. Аретинскому), поскольку логика формообразования свои интонационно-строительные силы соизмеряет в первую очередь координатами «верха» и «низа», координатами ладовой диспозиции высот и – пространственного развёртывания мелодий-тем («качества поднимания и опускания»). Остановимся на ладовых силах формирования барочной формы.

Модальный лад пространственен, ищет бескрайности/Вечности через абсолютную чистоту/Красоту своих резонирующих единиц – обертоново соразмеренных высот. Они – своего рода ладовые «центоны» (если использовать термин попевочного строения григорианской монодии) или «паттерны» (в юнговском смысле), которые во взаимном сцеплении выстраивают вертикально-иерархическое пространство ладовой диатоники. *Функциональный лад* централизован, ищет высотной опоры как чувственно ощущаемой устойчивой точки, ищет кадансов-границ в тональных сопряжениях разделов частей, жаждет видеть целостность обозначенного границами процесса, в пределах которого определены роли – функции.

Исследовательский взгляд, усматривающий только факт соединения в одном произведении модально и функционально-ладовых качеств является лишь констатирующим. Он не проясняет смысловую подоплеку, которая коренится не в факте, а в характере сочетания этих качеств. Рассмотрим для иллюстрации простой, но, одновременно, типовой, пример.

Дж. Гуаами. Канцона



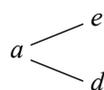
Здесь приведено завершение второй и вся третья часть Канцоны Дж. Гуаами⁴. Обратим внимание на каденции. Они необычны. В отличие от приведённых в примере, те каденции, которые звучали ранее, свидетельствовали о слуховой утверждённости завершений тонального типа. Они были вполне освоены композитором, поскольку к началу XVII столетия уже

доминировали в европейском слуховом сознании. В каденциях, приведенных в примере, мы дважды видим проявления «модализмов». Окончание II части (первая вольты) было явно направлено на тоникализацию A_{5_3} , по логике функционального движения $S_6 - K - D - T$. Заключительный характер этого оборота усиливался известной ещё с эпохи Ф. Ландино мелодической синкопирующей клаузулой. Однако неожиданно A_{5_3} , при помощи опять-таки той же модално-мелодической клаузулы, «разрешается» в D_{5_3} . Это последнее трезвучие появилось явно *через преодоление устоявшегося оборота*, вопреки ощутимым и осозанным ожиданиям. Похожий принцип, но в ином проявлении, мы наблюдаем и в заключительной для всего произведения каденции. Теперь уже всё движение кадансового оборота шло к утверждению D_{5_3} . Однако музыка словно «замирает» на конечном A_{5_3} : с функциональной точки зрения – на доминанте!

Оба завершения свидетельствуют не просто о состоянии ладовой «переходности», о сочетании тонального и модалного принципов высотной организации. Они показывают характер сочетания, основанный на сосуществовании двух противоположных логик, существующих вопреки друг другу. Естественен вопрос: для чего Дж. Гуами понадобилось завершить вторую часть Канцоны на D_{5_3} , а третью – на A_{5_3} , преодолевая локальные гармонические тяготения?

Ответ на этот вопрос естественнее всего искать в логике высотной организации целого. Именно здесь (в отличие от локальных гармонических клаузул) модално-ладовые закономерности сохраняли основное своё организующее действие. Для этого важно знать весь ход тонального движения Канцоны.

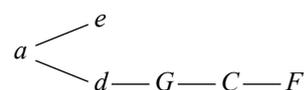
Пьеса началась с полифонического, по всем голосам, проведения темы, образуя мелодико-имитационное соположение двух квинтовых пар высот (интервал квинты лежит в основе темы): $a - e$ (верхняя квинта) и $d - a$ (нижняя квинта), после чего последовало уже кадансовое утверждение сначала высоты A , затем D . Такое «двутональное» [5, с. 124] начало своей устойчивой константой имеет не высоту/точку, а вполне характерное для модалности диатоническое пространство с симметричным соположением двух квинт – восходящей и нисходящей:



Диалог высот, который был подчеркнут начальной полифонической имитацией повторился и гармоническим кадансированием – сначала $E \rightarrow A$, затем $A \rightarrow D$. Вторая часть сразу начинается с утверждения новой высоты G , после чего опять следует череда квинтовых пар – двух вверх и одной вниз: $G \rightarrow D$, $F \rightarrow C$, $A \rightarrow d$. В третьей части возвращается симметрия двух квинт с центром A , как в I части.

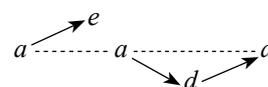
Здесь определяются две закономерности; 1) и имитационное, и гармоническое движение утверж-

дают устои по модалному принципу – в диалоге обертонально откликающихся паритетных высот. В каждой части восходящему квинтовому движению отвечает нисходящее; 2) в отличие от квинтовой симметрии первой части, во второй части преобладает движение в сторону «нижних» квинт (функционально настроенная мысль называет это движением в область субдоминанты). В целом в I и II частях утверждается шестиступенная диатоника:



Это диатоническое пространство гармонически утверждённых высот далее уже не расширяется: следующие квинтовые шаги в обоих направлениях – тоны h или b – встречаются лишь мелодически в разных тетрахордах, как восходящий и нисходящий вводные тоны: $h \rightarrow c$, $b \rightarrow a$.

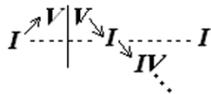
Логика ладового движения оказывается основанной на принципе квинтовой обертональной «ответчивости» (в символическом плане – «призыва» и «ответа»), *умножения квинтового шага как единицы развёртывания диатонического пространства*, как это было и в григорианском хорале. Редуцируя многоступенный диалог квинтовых восхождений и нисхождений в пьесе Дж. Гуами, мы получаем знаковую схему:



Её высотные контуры объясняют, в конечном счёте, необычный вид приведённых в примере кадансов. Первая фаза связана с движением к верхней квинтовой зоне, вторая – с нисходящим квинтовым движением (ответом). С этим процессом модалного диалогического развёртывания высот и было связано кадансово-гармоническое утверждение устоя D в конце второй части, и затем A в завершении пьесы. Заключительное A остановилось не как «тоника», а как центр окружающих его главных резонирующих опор E и D . Однако, аналитическая мысль «функционального» настроения усматривает в таком движении формирующуюся логику соотношения функций высшего порядка $T - D - S - T$. Эта формула чрезмерно редуцирована, что безусловно, связано с теоретическим стремлением провести аналогию с движением функций высшего порядка в классическом формообразовании. Если отойти от чрезмерного редуцирования, мы получим (пользуясь для наглядности всё же функциональными обозначениями) такой вид тональной типологии форм барокко: $T - D | D - (T) - (S) - T$.

Тем не менее, «классикоцентричность» формулы сохраняется и здесь. Это связано не только с функциональной терминологией при обозначении разделов, но и с их линейной точкой видения внутренней логики формы. Заложенная в линии концепция горизонтали, последовательного развития акцентирует идею взаи-

модействия разделов формы по принципу последовательной функциональной соподчинённости, их дифференциации на устойчивые и неустойчивые. Однако для барочного, как иногда говорят, «террасового», развёртывания формы нетонические её разделы не подчёркиваются как неустойчивые, но преподносятся как высотно соположенные, подобно теме и ответу в полифонической имитации. Модальная логика мыслит инновысотное проведение тем, так же как и разделов, в виде иерархического диалога «высокого» и «низкого». Здесь проявляется уже символично-смысловая, а не только структурная логика барочного формообразования. Только учитывая такую смыслоукокоренённую в логике формы вертикальную диалогичность, принцип соположенности, а не соподчинённости уровней иерархии, можно подойти к схематическому построению тональной идеи барочной формы. В первом приближении она может выглядеть следующим образом:

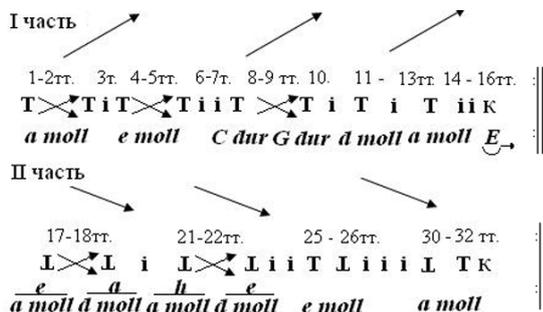


Учитывая вариантное преобразование формы, возможность (при увеличении продолжительности звучания и количества частей) инновысотных проекций квинтового (нисходящего и восходящего) развёртывания, схема может быть дополнена:



Аргументируем найденное несколькими примерами.

И. С. Бах. Прелюдия *a moll*, II т. ХТК. Общая схема тонального движения её двухчастной формы:



Обозначения:

T - тема

i - интермедия

k - завершение

\overline{E} - тяготеющий аккорд автентической клаузулы

$\frac{e}{a}$ - мелодический устой

$\frac{a}{a\text{ moll}}$ - ладо-гармонический устой

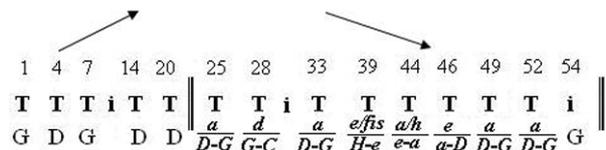
Если приведённое тональное движение обозначить функционально, то выявится лишь факт различ-

ного перекомбинирования основных тональных функций, которые можно обобщить в виде T – D – S – T. При таком функционально-гармоническом обозначении во II части упущенным оказался бы момент мелодического утверждения высоты *e* (затем *a*) в мелодии при обращённом проведении темы. (Обращённое проведение полифонической темы почти всегда неоднозначно в тональном плане, поскольку в этот момент актуализируется её модально-ладовый – в резонировании двух устоев – генезис). В обращении темы гармонических и мелодических устоев «расслаиваются», причём мелодический устой воспроизводит хранимое в монодийном мышлении иерархическое деление октавы на *diapente* и *diatessaron* и таким образом вступает в обертонально-диалогическое сопоставление с устоем гармоническим: $\frac{e}{a\text{ moll}}$ или $\frac{a}{a\text{ moll}}$.

При ином, предложенном выше, схематическом обозначении наглядным оказывается коренной принцип формы, основанный на высотной (вертикальной) диалогичности. Этот принцип, постоянно реализуемый в разнообразных по складу и масштабности композициях, видится как внутренний канон формы. Обозначим его терминологически «обертональной диагонической константой».

И. С. Бах. Французская сюита № 5 *G dur*, Жига.

В структуре сюитных танцев композитора эта найденная тональная константа (модус) формы прослеживается, как правило, с большей ясностью, чем в произведениях импровизационного типа. В двухчастной форме Жиги тональный план выстраивается в наглядном диалогическом противодвижении квинтовых отношений тональностей.



Дополнительное подтверждение вертикально-диалогической (иерархической) логики тонального плана барочной формы мы находим в «параллельном взаимодействии» (Л. Мазель) лада и тематизма: разделы тонального ответа строятся на обращённо звучащих («отвечающих») темах. В Жиге активные восходящие интонации первой части сменились во II части интонационным движением вниз. И вновь при этом расслоились мелодические и гармонические устои темы: в начальном (во II части) проведении темы мелодическая вершина *a* соположена тонально-гармоническому устою *d*. Следующий по цепочке нисходящий квинтовый шаг звучит уже между гармоническими устоями внутри модуляционного перехода темы: *D – G*, затем *G – C*; *H – e*, *A – D*, *D – G*.

Общим для всех приведённых примеров и, несомненно, типологическим моментом является тональное движение по восходящим квинтам в I части и по нисходящим – во II части. Погружение в нисходящее

квинтовое пространство символически осознаётся, как изначально и задумано, – как нисхождение-ответ на начальный импульс-призыв. То, что с функциональной точки зрения обычно определяется «переходом в область субдоминанты», с точки зрения модальной видится как иерархическое соотношение верхней и нижней части амбитуса лада – со всем вытекающим из этого переименования символично-метафизическим подтекстом.

Является ли это квинтовое восхождение и нисхождение типологическим? По тому, как часто и подчёркнуто эта закономерность проводится, как она акцентируется зеркальной симметрией тематического обращения, можно действительно судить о её типологичности. Исключения, встречаемые здесь, могут рассматриваться как варианты основного принципа, как исключения, подтверждающие правило. Одно из таких исключений наблюдалось в Канцоне Дж. Гуами, где начальная имитация построена не по восходящей квинте, а по нисходящей кварте. Это обращённое квинтовое проведение изначально и задавало ситуацию с «двухтональностью» – паритетной устойчивостью *a* и *d*, что и предопределило описанные выше необычные кадансовые завершения II и III части.

Закономерность квинтового восхождения и нисхождения безусловно можно отнести к внутреннему канону барочных структур. Однако, по иерархической диалектике (Иоанн Дамаскин) и этот внутренний канон не следует понимать как предельный для музыки структурно-логический инвариант-модус. Его вариантные воплощения говорят о наличии более глубокого и, на сей раз, можно считать, уже константного модуса, который видится в единстве двух составляющих: а) бинарности/диалогичности как звуко-символического импульса взаимодействия высот–устоев и тональных уровней; б) «открытого» принципа ладового формостроения: «центонного» собирания ладо-диатонического пространства, где единицей/центоном оказывается известная нам уже «обертонально-диатоническая константа». Результативное диатоническое поле отдельного произведения ограничено семью ступенями (шестью квинтовыми шагами), но всякий раз открыто, нерегламентированно, и в минимуме может содержать лишь два квинтовых шага. Иными словами, диатоническое пространство в конкретном сочинении всякий раз заново перевоссоздаётся через ладовое утверждение резонирующих устоев/высот. И то и другое вместе символически свидетельствует о реализации философско-мировоззренческого модального принципа в высотной сфере – *принципа проявления Модуса-рода через модусы-виды*. Модус-род не может быть явлен сам по себе: он в ладовой детерминанте барочной формы предзадан так же, как и в григорианском хорале – как энергия соизмерения строя по эталону чистоты – «обертонально-диатонической константе». Опираясь на этот Модус-род, выстраиваются

модусы-виды – цепочки высот тонального плана барочного произведения.

Сказанное не означает, что модальная высотная организация вообще лишена централизации. Начальный тон в модальном ладу, как известно, остаётся быть первым среди равных. Но не он, функционально подчиняющий себе другие тоны, находится в центре организации, а исходно заложенная внутри него обертональная идея диалогического подстраивания/корректирования. Именно поэтому модально организованное звуковое поле произведения не теряет своей ладовой целостности, даже если отходит от высотного единства начала и конца произведения. Так, некоторые произведения (чаще – циклические), отталкиваясь от идеи паритетности высот в рамках поля, основывают своё высотное единство не вокруг тона «первого среди равных», а вокруг иной образно-компонированной идеи. К примеру, в органном цикле «Sei versis» Доменико Зиполи шесть пьес выстраиваются по тональностям восходящей гаммы (*ut-re-mi-mi-fa-sol*), что и обозначило здесь общую логику тонального движения. Идея поля-диатоники как организующего пространства, была обозначена здесь композитором с особой наглядностью. Несколькими столетиями раньше подобные примеры встречались неоднократно, когда высотное единство цикла («святая святых» классической формы) уступало место иной высотно-объединяющей силе, заключённой в диатонике. Ю. Кудряшов, например, приводит музыкальную криптограмму Мессы Гийома де Машо, основанную на символике зашифрованных букв имени и фамилии Прекрасной Дамы трувера Машо: «Перонелла д'Армантье» [4, с. 114]. Точно так же и Палестрина развёртывает тональный план своего цикла мотетов «Песнь песней» в распределении устоев *G-A-E-F*, что, в целом, выстраивает имя героини цикла – «Суламифь» (*Sol-la-mi-fa*).

В приведённых примерах и описаниях *обертонально-диатоническая константа* как организующая энергия диатонического лада-поля, высвечивается в виде структурно-инвариантного первоэлемента («паттерна», «центона») барочной формы, реализующегося как в вертикальных (ладо-фактурных), так и горизонтальных (синтаксис) проекциях. Если бы она была просто теоретической структурой, редуцированной из множества примеров, то она вряд ли могла оказывать формостроительное действие. Её продуктивность – в исходной первопричине: метафизической работе музыкальной души, в стремлении обрести и многократно через звук/интонацию воспроизвести, сделать устойчивым диалог чувственного со сверхчувственным, дольного с горним, внешнего с внутренним. Именно здесь кроется многократно и многовидно воспроизводимая бинарность барочной формы.

Представляющаяся «результативность» барочного ладового формостроения является отражением

этой исходно-предзаданной целостности. В высотном-конструктивном плане она обозначилась как «энергия» диатоники – *обертонально-диатоническая константа*, которая через принципы диалогичности и совершенного консонирования продуцирует конструктивные «паттерны» («центоны»), структурно воспроизводимые по вертикали и горизонтали.

Со своей же смысловой стороны, *обертонально-диатоническая константа* оказывается уже не причиной, а следствием иной причины, символическим осуществлением (модусом-вариантом) иерархически более высокой предзаданности (Модус-инварианта): миро-пространственной Красоты, вменённой звуку.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По античной терминологии – «эйдоса».

² К примеру, в рассуждениях о сочетании в музыке XVII – начала XVIII столетий модальных и тональных ладовых свойств, идёт ли речь об особой барочной синтетической целостности двух исторических принципов ладообразования, либо же об их «неслиянном» сосуществовании в структуре и мышлении? Более вероятным представляется второе, несмотря на солидные гипотезы о существовании, например, «мональности» – «монального мажора» и «монального минора», о которых писал Роберт В. Виенпал (Robert W. Wienpahl) [9]. При всей способности к структурному взаимопрорастанию модальности и тональности их ладовая целостность маловероятна: слишком различны мировоззренческие истоки той и другой высотной организации.

³ Не случайно, к примеру, Ю. С. Бочаров, оценивая нестабильность двух- либо трёхчастной структуры француз-

ской увертюры, предлагает уйти от характеристики формы по количеству частей и называет её «формой барочной увертюры», то есть утверждает этим термином её «специфическую» нестабильность [2]. Т. С. Кюрегян, отмечая стилевую характерность «периода типа развёртывания», также именует его «барочной одночастной формой» [5, с. 124]. Стремление указать на стилевую спецификацию читается в терминах «старинная двухчастная форма», «старинная сонатная форма», барочной, по сути, является форма вариаций на *basso ostinato*. В этих и других случаях специфичной оказывается открытость формы, её «комбинаторно-собранный» вид как итог движения.

⁴ Творчество Дж. Гуами (1540–1611) исследователи относят к пограничному – позднеренессансному и раннебарочному стилям [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. «Греческая литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и взаимосвязи двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. – М., 1971.
2. Бочаров Ю. С. О форме французской увертюры // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / отв. ред. С. В. Грохотов. – М.: Московская консерватория, 2010.
3. Кац Б. Сюжет в баховской фуге // Сов. музыка. – 1981. – № 10. – С. 100–110.
4. Кудряшов Ю. В. Музыкальная готика мессы Гийома де Машо // Музыкальная культура Средневековья. Теория, практика, традиция: сб. науч. тр. / отв. ред В. Г. Карцовник. – Л., 1988. – С. 105–128.

5. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX вв. – М.: Композитор, 2003.
6. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступит. ст. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1966.
7. Хейзинга Й. Осень средневековья. – М.: Наука, 1988.
8. Gioseffo Guami From Wikipedia, the free encyclopedia. – URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Gioseffo_Guami.
9. Robert W. Wienpahl. Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries // Music and Letters. – № 52 (1971). – P. 407–417; № 53 (1972). – P. 52–73.

Шуранов Виталий Александрович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки,
проректор по научной работе
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова



Г. Р. ТАРАЕВА

Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова

УДК 78.036

**СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ СКОРБИ
В ЯЗЫКЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ XVII–XIX ВВ.**

Сложности описания семантики в музыкальном языке обусловлены многими обстоятельствами. Одно из них связано с необходимостью разграничения значения и смысла, символики, содержания; второе – с опорой на адекватное слуховое восприятие. Не только и не столько методологическая вооружённость, сколько культивированный слух музыканта может служить ориентиром для восприятия повторов в разнообразных текстах. Основанием для вычленения структур, обладающих сходством значений, является объёмный багаж музыкальной памяти (слуховые аналогии, ассоциации) и интонационно-речевой опыт. Что же касается дескриптивного анализа семантики, то для него важен ореол многозначных смыслов, окружающих музыкальный текст как продукт культуры и, естественно, отражающихся в языке.

Споры о музыкальной семантике были весьма острыми во времена ассимиляции семиотических идей музыковедением – больше всего пугала возможная жёсткость коннотаций музыкальных знаков¹. И сегодня вербальные «расшифровки» представляют проблему в плане объяснения глубины воздействия музыки. Описание алгоритмов значений может быть самостоятельной целью в изучении музыкального языка – в упорядочении

средств, их классификации, определения принципов образования и т. п. Но музыкальная коммуникация, музыкально-языковая экзистенция человека – иная область. В музыкальном языке как коммуникативном культурном коде нераздельно слиты собственно семантики средств и различные смысловые и символические культурные наслоения, обладающие удивительными качествами и постоянства, и мобильности, изменчивости – об этом писали, в частности, М. Арановский, Г. Орлов, Е. Назайкинский и мн. другие авторы².

В предлагаемой читателю статье речь пойдёт не просто о семантических фигурах музыкального языка, но о *музыкальной символике*, которая складывается в культуре настолько близко к музыке, что концентрирует вокруг себя множество семантических формул. Их значение трудно определять однозначно, но именно этого и не стоит делать, чтобы грубый прагматизм понятий не разрушал чувственный ореол, которым музыка окутывает свои эфемерные образы. Ведь именно вербальное описание, а не конкретное живое слуховое восприятие составляет методологическую проблему музыкальной семиологии. Характеристика символического контекста позволит приблизиться к решению этой проблемы.

Природа музыкальной семантической фигуры двойственна, она предстаёт восприятию в форме непосредственного отображения эмоции и обязательно нерасторжимо связана с разнообразными сложными представлениями о мире. В силу того, что при реальном контакте с музыкой слух-мышление возбуждает самые разные слои психики человека и его культурного багажа, поле воздействия её огромно и безбрежно. Даже реакция на один и тот же текст никогда не может быть одинаковой, из тезауруса памяти всплывает в совершенно случайных комбинациях неисчислимо множество ассоциативных образов, представлений; неуправляемо мелькают и «проносятся» вербально оформленные факты – соображения, суждения (в редуцированных, разумеется, речевых формах).

Символы в музыке, упрощённые по форме и мерцающие бесконечно множасьими деталями значений,

образуются культурными кодами, обеспечивающими безграничный потенциал музыкального языка в его реальных формах создания художественных текстов и их произнесения-исполнения. В данной статье мы пробуем осветить механизм формирования семантических формул не просто на примерах повторяющегося алгоритма связи средств в комплекс для отражения скорби, страдания, а в символическом образном пространстве. Семантические фигуры скорби рассматриваются как реалии языка европейской музыки XVII–XIX вв., которые формировались стихией вокальной имитации выразительной речи в сфере поэтических текстов оперных либретто, осенённые образом Смерти.

Для начала попробуем воссоздать слухом живое звучание знаменитого оперного *lamento* – арии Дидоны Г. Пёрселла из оперы «Дидона и Эней» (пример № 1).

Пример № 1

Г. Пёрселл. Ария Дидоны

When I am laid, am laid in earth, May my wrongs cre - ate

Её мелодия «преисполнена» экспрессивными интонациями речи, выражающими сложные и противоречивые чувства. Мы не привыкли так говорить о музыке барокко, которую наука относит к практике отражения не чувств, а «аффектов»³. Но современное восприятие этого шедевра конца XVII в. можно попытаться выразить набором вербальных характеристик именно сложных чувств Дидоны. *Тревога и страх. Страдание и скорбь. Страстное любовное заклинание. Горечь причиняемой возлюбленному боли. И одновременно светлый восторг. Безумная тоска. Безмерная печаль...*

Значит ли это, что в тексте Пёрселла потенциально заключена экспрессия такого рода, выражены тончайшие оттенки душевных движений? Или наша культура экстраполирует на текст четырёхвековой давности свой психологический опыт? Эти вопросы в данном случае нами вынесены за скобки.

Пытаясь понять механизм воздействия музыки на слушателя, можно прибегнуть к «спасительной» барочной теории аффектов, вспомнить риторические рекомендации для композиторов об использовании патетических фигур. Они здесь есть: *catabasis* на словах «лечь в землю», *circulatio* (символ «вечности»), *interrogatio* (восклицания), *duriusculus* («жестковатости» диссонансов), *arosiopesis* (генеральная пауза, изображавшая «смерть», «вечность»). Правда, слухом, по большому счёту, мы сегодня не помним этих конвенциональных установок давней музыкальной теории. Да и не можем предположить, как следовал им английский композитор: по теоретическим трактатам Италии, устным профессиональным рецептам Германии или ещё какими неведомыми путями. Но, остро реагируя на способность певицы подражать эмоциональным модальностям речевой интонации, он собрал соответственные средства нового музыкального языка в звуковые комплексы. На одном из них можно ярко продемонстрировать, что такое «асафьевская» интонация, создающая словарь эпохи, и как вообще образуется семантика в музыкальном языке.

Начальный мелодический мотив – то, что обычно воспринимается и запоминается, а потому в музыке Нового времени обладает яркой характеристичностью. Это пять звуков на жутких словах «When I am laid (in earth)». В, казалось бы, исключительно простой фигуре смоделированы два выразительных акцента: восходящий и нисходящий полутоны, образованные II-й и III-й ступенями лада. Звук a^1 в движении вверх представляет собой типичный *duriusculus*; будучи относительно сильной

долей в размере 3/2, на тонической гармонии он звучит восходящим задержанием. Не просто «жестковатый» ход, но весьма жёсткий, а, главное, очень напряжённый за счёт диссонанса с сопровождением – секунды g^1-a^1 . Что касается второй пары тонов b^1-a^1 , то этот нисходящий полутон – задержание к аккорду D на первой сильной доле – образует очень резкий диссонанс ум. 4 (через октаву, $fis-b^1$) с басовым голосом.

Полутоны, которые мы детально рассмотрели, а точнее, в которые внимательно вслушались современные ладотональным слухом, образуют имитацию речевого *эмфазиса* – так называется в акцентологии (разделе лингвистики, изучающем интонирование) эмоциональное выделение слова, точнее, его ударного гласного. Пёрселл находит комплекс звуковых средств, чтобы выразить эмфатические интонационные «нажимы» в ключевых словах. Они создаются новой гармонией (с её стремлением диссонанса к разрешению) и метроритмом, способным усиливать положением доли экспрессивную энергию гармонического тяготения. Звуки, которые поёт Дидона, – это всплывшие из недр гармонических созвучий и их тяготений вершины, мерцающие красочностью аккорда и его напряжением. Гармоническая и метрическая нагрузка на тоны мелодии естественно образует звукокомплекс, в котором всё слито воедино в *мотив*, единицу музыкального текста.

В трудах по риторике *duriusculus* связывались со словами «боль», «слёзы», «страдание», «скорбь» – здесь нет ни одного из этих слов. Но полутоновые ходы в начальном мотиве – очень сильные по «жёсткости» задержания. «Придуманные» Пёрселлом мелодические ходы неумолимо и абсолютно распрощались с мелодикой Ренессанса, рождаемой следованием за ритмической структурой слова в одноафектной стихии (светлой радости, веселья или суровой собранности, серьёзности). В удивительно изысканно сотворённом мотиве Дидоны мы обнаруживаем, может быть, один из ранних случаев парадоксального несовпадения вербального текста и речевой интонации. Слова «When I am laid» как будто требуют повествовательной интонации, но эти слова уже находятся в эмоциональном модусе мольбы, которая будет звучать дальше как крик души: «Remember me! But... forget my fate!» – «Помни меня! Но забудь мою судьбу».

Самая главная «инновация» в системе языка эпохи барокко – найденная, «открытая» экспрессия задержания, то есть несовпадения тона мелодии с аккордом. Весь XVII в. итальянские композиторы со своей «изобретённой» оперой, реформаторскими одноголосными мадригалами и песнями проводят в освоении выразительных возможностей монодии, то есть мелодии в новой системе музыкального языка. В первой половине происходит осознание красоты верхнего голоса аккорда за счёт потенции его устойчивости-неустойчивости, его тяготения; к началу нового XVIII столетия обнаружены силы полутоновых несовпадений, расхождений мелодии с аккордом – задержаний. Потому теория и называла их «жестковатыми *ходами*», что они появлялись постепенно, как *проходящие*

звуки; а *saltus* (скачки), конечно, поначалу и довольно долго были перемещениями на ум 4, ум 5, ум 7, но на *аккордовые* тоны. Задержание скачком появится несколько веков спустя (Р. Шуман «Die schönere Stern» op. 101, начало *Adagio* из «Лебединого озера» П. Чайковского).

Почти так же известно, как ария Дидоны Пёрселла, *lamento* Ариадны К. Монтеверди из утерянной оперы (1608) (в примере № 2 приводится текст по венецианскому изданию 1623 г.).

Пример № 2 К. Монтеверди. Плач Ариадны

В этой музыке тоже много чувства, её нельзя объяснить прямолинейным «аффектом»: здесь и мольба, и боль, и печаль, и суровая сдержанность скорби. Если проинтонировать эту мелодию, её эмфатические тоны окажутся действительно не очень сильными диссонансами, «жестковатыми». Например, *saltus duriusculus b¹-f¹* во втором такте: скачок на ч 4, которая является септимой S₇ (мягкого малого минорного септаккорда); в конце пятого такта этот мягко диссонирующий аккорд повторен в скачке *d²-f¹*. А первый восходящий полутоном V-VI ступени, впоследствии ставший одной их характерных семантем барокко, в первом такте и вовсе гармонизован двумя трезвучиями.

Минорный лад в XVII в. (как и тональности *d moll*, *e moll*, *g moll*) сам является «символической» структурой с достаточно жёстко закреплёнными связями отношений тонов-ступеней, образующих характерные мотивы, «попевки»⁴. Самыми главными из них являются диатонические полутоны II–III и V–VI ступеней. В вариантах метрических положений – как вспомогательные или задержания – они активно используются всеми композиторами, фигурируют практически в каждом *lamento*. Ария А. Скарлатти в следующем примере (пример № 3) демонстрирует интонацию, ставшую музыкально-речевым клише на долгие столетия (можно привести хрестоматийные образцы в Прелюдии Шопена *e moll*, главной партии Четвёртой симфонии Чайковского).

Пример № 3 А. Скарлатти. Ария «O cessate di piagarmi»

Это вариант мотива мольбы Пёрселла: сходство для слуха проступает именно благодаря ладовым семантам полутонов – здесь это другой возможный вариант ступеней. Характерность мотива снова образуют обе полутоновые фигуры степеня, восходящая и нисходящая. То, что восходящий, в отличие от арии Дидоны, размещён фактически на слабой доле, принципиально не меняет его семантики, поскольку он звучит с начала такта речитирующей репетицией. Эмфазис мольбы образуется ярко и явно; тем более, что нисходящий полутоном в начале второго и третьего такта уже оказывается задержанием. Обратим внимание на поэтическое клише – повторяющиеся многократно слова «*lasciatemi morir*». Они звучали в *lamento* Монтеверди – «Дай мне умереть!», у Скарлатти – вариант: «О, прекрати мои страдания или дай (пошли) мне смерть».

Приведённые примеры демонстрируют, что мелодические ходы риторических теорий, на самом деле, были очень разными. Главным с точки зрения экспрессии в мелодическом тоне было гармоническое значение и метрическое положение, которое создавало подобие эмфазису речевой интонации, то есть непосредственному отражению эмоции в музыке. И именно здесь возникали формулы, по сути, интонационно-речевые, которые оказывались своеобразными алгоритмами значений, «семантемами». Не надо забывать, что ария в XVII в. – манифестируемое новое искусство театрального представления человека с его чувствами, в стиле «*rapresentativo*» и «*concitato*», умеренная декларация возвращения к греческой монодии. Слово здесь господствует, на него нацелено всё мастерство композитора – на передачу смыслов, в том числе, символических но, прежде всего, на выражение эмоционального тонуса речевого интонирования. И вот в этой эфемерной сфере и «располагается» семантика, собственно «значение», которое является асафьевской «интонацией» в *непереносном* смысле этого слова. Система языка музыкального искусства Нового времени создаёт обширный «компендиум» интонационно-речевых модусов «произнесения» слова, и эти мотивные формулы оказываются гораздо более сильными знаками, нежели топоры, символы, эмблемы и прочие утерянные слухом риторические конвенции эпохи.

Набор определений характера арии Пёрселла, приведённый в начале статьи – это попытка вербализовать то, что А. Лосев называл «разумным ощущением»⁵. Это «содержание» музыки Пёрселла. Не феноменологический теоретический объект, отражённый в нотной записи или в звучащей материи музыки. Нет, содержание музыки – это воображение, разбуженная звуками фантазия, неизмеримый культурный тезаурус, память человека, живущего одновременно в текущем пространстве слова и невербальных культурных кодов. Вербальные тексты, символы, образы культуры наслаиваются на «семантемы», которые позволяют «понимать» музыку и спонтанно реагировать на её эмоциональные модусы, выраженные ладом, мотивами, аккордами, жанровыми знаками.

Начальный мотив арии Дидоны становится своеобразным музыкально-речевым «клише» – широко используется многими композиторами в течение нескольких веков, воспроизводится с настойчивым сходством и не устаревает, как сама тема мольбы о любви в предчувствии смерти. И важно не столько то, что мы мгновенно распознаём в подобных задержаниях мольбу как эмоцию интонации – это теоретическая проблема речевого генезиса единиц музыкального языка Нового времени и проблема объективных психофизиологических предпосылок восприятия средств музыки. Важно другое: оборот, мотив вбирает смыслы, которые культура конвенционально наслаивает, «приклеивает» к нему, и они становятся многосмысленными, дорастая до символа.

Чтобы все эти рассуждения не были голословными, а вместе с тем не заставили погрузиться в пучины семиотических или прагмалингвистических методологий, обратимся вновь слухом к музыке.

Многие мелодии Чайковского не просто выразительны и прекрасны. Они – чистейшее выражение музыкального романтизма с его главным образом, образом Любви. Упоительной красоты темы восторженного любовного признания, однако, нередко предвещают трагическую развязку. Романтическая идея Любви-Смерти, обречённости и торжества этого высокого чувства, конечно, зародилась в барочной опере. Неудивительно, что мы находим у Чайковского знакомый «мотив мольбы». Через двести лет после Пёрселла Чайковский создаст свой шедевр – оперу «Пиковая дама». Ариозо Германа из второй картины оперы станет её лейтмотивом, основой концепции.

Если в слуховой памяти ещё остались следы слёзной мольбы Дидоны, то мы сразу фиксируем сходство! Это и есть работа оперативной памяти со слуховым тезаурусом музыканта, сличение с имеющимися в долговременной памяти образцами: создаётся впечатление, что начальный мотив просто заимствован Чайковским у Пёрселла. Те же ладовые ступени, также оформлено задержание (с предъёмом). Слова о любви и смерти прочно связаны – почти, как барочная антиномия: «Дай умереть, тебя благословляя». Мы спонтанно атрибутируем семантику «мотива мольбы», ощущаем эмфатические акценты и восходящей секунды, и нисходящего задержания с предъёмом. Но это восторженное любовное признание, и контекстные средства – совершенно иные, чем в арии XVII в. Здесь мажор, движение в объёме тонической терции гармонизовано D, взволнованным тремоло органного пункта, никаких catabasis, только дифирамбическое восхождение, пятикратная трансляция мотива с преодолением мольбы в последнем проведении гимническим возгласом. Слова смерти звучат в лирическом ключе – поэтическое преувеличение любовной клятвы. Но символическое значение музыкальной семантемы живёт в её этимологии – как предчувствие роковой развязки; тем более что уже мелодия ариозо прозвучала в Интродукции к опере (пример № 4) – после катастрофического тремоло литавр на *ff* с сохранением этого тревожного зловещего фактурного рисунка в экспозиции «лейтмотива любви».

Пример № 4 П. Чайковский. Опера «Пиковая дама». Интродукция

А в заключительной сцене на речитативных репликах умирающего Германа, его обращении к Лизе мотив, звучит контрапунктом: мольба о любви, обернувшейся смертью (пример № 5).

Пример № 5 П. Чайковский. Опера «Пиковая дама». Заключительная сцена

В свете этих подробностей работы с оборотом как лейтмотивом в трагической коллизии оперы, конечно, представляется недостаточным охарактеризовать семантему без её символического ореола. Смысл выбора Чайковским данного мелодического мотива – в этих намёках и аллюзиях, а не только в эмоциональной модальности эмфазиса просьбы. У многих композиторов XVIII–XIX вв. тяготения полутонов будут варьироваться гармоническими средствами, но память о символе Смерти каждый раз будет окрашивать в трагические тона мольбу о любви.

Вернёмся от Чайковского на полвека назад, в вокальное творчество Р. Шумана, чтобы сформулировать эмоциональную модальность мелодического мотива и его смысл. В песне 1849 г. из цикла на стихи И. Гёте из «Вильгельма Майстера» (пример № 6) звучит дословно знакомая интонация мольбы.

Пример № 6 Р. Шуман. Песня на сл. И. Гёте
«Kennst du das Land»



После вопроса «Kennst du das Land» («Знаешь ты край») на словах «лимоны там цветут», то есть, на вполне интонационно повествовательной синтагме, воспроизведён барочный мотив мольбы-страдания. Здесь, как и в арии Пёрселла, несовпадение эмоциональных модальностей: уже с самого начала вокальной «декламации» этого поэтического выражения раздвоенности романтической души мы предчувствуем трагический крик отчаяния о бегстве в край обетованный. Он последует дальше: «Туда, туда, умчимся мы с тобой!»... Семантика начального мотива в контексте окрашена намёком на трагическую кульминацию, если помнить о его символическом ореоле угрозы смерти. Трагическая судьба Миньон у Гёте, ощущаемая Шуманом в контексте стремления в край обетованный как избавления от тягот жизни, вызывает к жизни подобную семантическую формулу не только как знак речевой эмоции мольбы, но вместе с её барочным оттенком угрозы смерти. Это своеобразная символическая «расшифровка» идеального края, которого нет на земле.

Тема мечты и презрения к жизни земной с её жестокой прозой, печальями, невзгодами в этом же 1849 г. прозвучит у Шумана ещё раз – в песне «Die schöner Stern» на сл. Ф. Рюккерта ор. 101. «Моя прекрасная звезда, я молю тебя» – первая строка строфы; интересующий нас мотив звучит на словах «Ich bitte dich» («Прошу тебя») в усечённой форме, точнее, в ином интонационном решении (пример № 7). В ариозо Германа семантика мольбы была представлена в коммуникативном эмфазисе, но его обращение к возлюбленной носило несколько ритуально-риторический характер – как поэтическая формула. В песне Шумана, конечно, тоже конвенциональное поэтическое обращение, но это восклицание решено композитором как страстный взглас – двумя восходящими задержаниями скачком, после которых мы слышим как бы осколок мотива мольбы (так же метрически оформленное задержание с предъёмом). Эта фигура имеет самостоятельную семантику настойчивой просьбы, часто употребляется в этом виде и, несомненно, образует с описанным мотивом мольбы семантическое «гнездо». Здесь она возбуждает ассоциации с барочной символикой Любви-Смерти, как бы несёт за собой её смысловой шлейф. Важно не то, что звучат буквально слова просьбы, важен подтекст трагический аллюзии: обращение к звезде, дивный свет которой на земле умрёт. Она на небесах, чистая и безгрешная, смерть – угроза наказания на земле, исполненной греха. Отсюда невыразимая печаль и скорбная патетика песни.

Пример № 7 Р. Шуман. «Любовные песни»
на сл. Ф. Рюккерта



Продемонстрировав значение семантической формулы и её символический смысл вокальными образцами, где мольба выражена в вербальном тексте, обратимся к инструментальной музыке Л. Бетховена. Вторая тема вступления I-й ч. в Сонате Бетховена ор. 13 («Патетической») – светлая и одновременно трагическая мелодия – очень характерное для стиля композитора инструментальное воплощение барочного *lamento* (пример № 8). После галантного стиля одного из своих учителей, Й. Гайдна и непосредственного предшественника В. Моцарта, Бетховен отказывается от музыкального языка и, соответственно, образного мира оперы *buffa*, оборачиваясь вспять, к барочной опере в поисках высокого стиля. Его лирика обязательно должна быть возвышенной! При всей своей глубине, трогательности и утонченности.

Пример № 8 Л. Бетховен. Соната ор. 13
 («Патетическая»). I ч.



В нотную запись надо не всматриваться, а вслушиваться – тогда проступят контуры мотива Пёрселла. Сходство поражает слух. Несмотря на то, что у Бетховена звучит мажор (как, кстати, у Чайковского), задержание сделано более острым гармоническим тяготением (терцовый тон *g* является перечашей септимой большого мажорного *S₇*). Вместо скупого аккордового фактурного рисунка у английского композитора взволновано, почти страстно звучит ритмическая фигурация в аккомпанементе. Такое впечатление, что Бетховен пишет вариацию (в традиции своего времени) на тему арии Дидоны. Высокий стиль поэтического обращения к возлюбленной, светлая и страстная мольба о любви, которая с самого начала звучит трагически после зловещих аккордовых мотивов в символическом низком регистре, – воплощения фатальной зловещей силы.

Бетховен мотивными метаморфозами как раз и способствует превращению семантики в символику: художественное чудо состоит в том, что «мотив мольбы» в *Es dur* – оборотная сторона грозного начального взгласа в *c moll*, который и есть сама угроза смерти, типичный символ барочной оперы и вообще барочной эпохи (пример № 9). Так об этом недвусмысленно

и свидетельствует заголовок Сонаты «Патетическая». Именно в эпоху барокко в сознании музыкантов прочно господствовали средства риторика для отражения одного из самых распространённых образов скорби; они были конституированы в теории аффектов.

Пример № 9

Л. Бетховен. Соната оп. 13
(«Патетическая»). I ч.



А в мажорном варианте темы этого вступления, как у Чайковского использована секвенция, трансляция мотива, когда его мелодические тоны оказываются в «путах» уменьшённого септаккорда. Точнее, конечно, это у Чайковского, как у Бетховена! Просто мы сначала рассматривали музыку, где доказательством семантики служат слова поэтического текста. Важно ли, утверждать, что у высоко чтимого в XIX в. Бетховена русский композитор «позаимствовал» мотив, да ещё вместе с семантикой и символикой? Не в этом смысл данной статьи, которая нацелена на характеристику того, как семантемы и образы живут в культурном сознании, в восприятии, в ассоциативных фантазиях. И как вообще мы существуем в пространстве музыкальных смыслов – как их понимаем, воплощаем в звучании, интерпретируем.

Ещё один образец из инструментальной музыки: начальный мотив знаменитого «Революционного» этюда Ф. Шопена *c moll* (оп.10, № 12) – без нотного примера в расчёте на слух-память. Никогда у этого композитора

инструментальный тематизм и не был связан со словом, как, например, у Ф. Листа, И. Брамса, П. Чайковского, Г. Малера. Но генезис интонации многих его скорбно-патетических сочинений через Л. Бетховена восходит к барочной семантике-символике. В этюде, конечно, это творческое преломление конвенции, интерпретация: диалогическая структура гневной мольбы и скорбного стенания воспроизводит оба возможных полутона минорного лада, показанных выше у барочных композиторов.

Кто-то этого не «помнит» своим слухом, нет в кладовых памяти актуализируемых при восприятии аналогичных образцов. Или почему-то при конкретной встрече с музыкой, память молчит, не «запускается» операция сличения, идентификации – причём, не стоит упускать из виду, что она вообще запускается в редуцированных формах, преимущественно, бессознательно. Но это не означает ничего, кроме того, что наша экзистенция в музыкально-лингвистическом пространстве многообразна и переменчива.

Ассоциативные мерцания смысла нельзя отделять от феномена семантики, хотя она подлежит нормальным дистриктивным и дескриптивным операциям. И может, и должна быть предметом изучения, в том числе и упорядочивающего (типа словарного). Но более увлекательна и перспективна кропотливая работа по отслеживанию жизни формул, в которых семантика и символика, тесно переплетаясь, существуют в различных фактах музыкального языка. При всём органичном вокально-речевом генезисе рассматриваемых здесь формул скорби, мотивов мольбы их происхождение связано с символом Смерти в барочной интерпретации, сохранившимся в культуре на протяжении длительного периода – вплоть до наших дней.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Кон Ю. Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. – М., Музыка, 1967; Сохор А. Н. Музыка как вид искусства // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Сов. композитор, 1981; Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. – М.: Сов. композитор, 1979; Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования. – Вологда, 1999.

² См.: Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998; Орлов Г. А. Древо музыки. – Вашингтон: Н. Л. Frager & Co; СПб.: Сов. композитор, 1992; Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1998.

³ Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. Первой Рос. науч.-практ. конф. 4–5 декабря 2000 г., Москва. – М.; Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55.

⁴ Тараева Г. Р. Христианская символика в музыкальном языке // Музыкальное искусство и религия: матер. Всесоюзной науч. конф. / ГМПИ им. Гнесиных, РГК им. С. В. Рахманинова. – М., 1994.

⁵ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.

Тараева Галина Рубеновна

кандидат искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой инновационной педагогики
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова.



О. В. ГЕНЕБАРТ

Тамбовский государственный музыкально-педагогический
институт им. С. В. Рахманинова

УДК 781.13

**О ПРОЯВЛЕНИЯХ СЕМАНТИКИ ТОНАЛЬНОСТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ С. В. РАХМАНИНОВА**

Тональность произведения – целостное тоновое качество музыки, «музыкальная метафора духа, атмосферы, темперамента», музыкальный многосторонний художественный мир, «реализующий себя по законам красоты и требованиям идеи» [7, с. 60]. Лики одной и той же тональности могут быть связанными друг с другом, при этом взаимоотражаться не только в пространстве художественного мира одного произведения, но и в разных сочинениях, – в этом одно из проявлений единства композиторского стиля, авторского представления об образно-модальных возможностях той или иной тональной сферы.

Каждая тональность обладает, как известно, неповторимым, только ей присущим, индивидуальным обликом, то есть свойственной именно ей семантикой – эмоционально-образной характеристичностью, выразительностью и колоритом. Семантические различия тональностей определяются целым рядом факторов. Среди них – связь тональностей со сложившимися ещё в средневековой системе ладов представлениями о закреплённых за ними характерах. Позже к этому стали добавляться традиции использования тональностей в композиторском творчестве. Тональности наделялись особым выразительно-красочным смыслом, который, зарождаясь как специфическое проявление личного звукоощущения композитора и опираясь на объективные предпосылки, с течением времени становился общезначимым.

В композиторской практике изначально проявлялось дифференцированное отношение к диэзным и бемольным тональностям. Наиболее простые, «чистые» тональности с малым количеством знаков считались «чистыми» и в эстетическом отношении, бемольные из-за природной «узости» их интервалов «слыли» мягкими и как бы подавленными, диэзные же, наоборот, – «яркими», возбуждёнными [4, с. 115]. В эпоху венского классицизма тональности трактовались «как психологические области». При этом тональности «с репутацией психологически сложных использовались преимущественно в камерной музыке с её узаконенным субъективизмом – или если они всё-таки встречались в симфонии, опере, оратории, мессе – там, где композитор хотел выразить нечто необычайное, из ряда вон выходящее» [4, с. 116].

В тональном спектре произведений С. В. Рахманинова общеизвестно приоритетное значение минорных тональностей («Светлые тона мне плохо даются!» [цит. по: 8, с. 43]), и среди них особое место принадлежит тональности *d moll*. Действительно, значительная часть крупных произведений – Первая симфония, Трио «Памяти великого художника», Первая соната для фортепиано, Третий концерт для фортепиано с оркестром, Вариации на тему Корелли, многие фортепианные и вокальные миниатюры – связаны с *d moll* как *титульной* (Е. В. Назайкинский) тональностью. В них ярко выражено лирико-драматическое, эпико-драматическое начало. Симфонизация как качество развития тем проявляется даже в *d moll*ных миниатюрах: например, «этюдом к симфоническому полотну» называют Прелюдию *d moll* ор. 23 [6, с. 39].

В рахманиновском *d moll*'е исследователи отмечают проявление сложившейся в предшествующие эпохи устойчивой семантики этой тональности. Так, Б. В. Асафьев пишет о «бетховенской страстности» в звучании Прелюдии *d moll*, общеизвестны прямые ассоциативные связи с бетховенским *d moll*'ным тематизмом, в частности, в Первой сонате, Этюде-картине ор. 33, отмечается «особенное рахманиновское интонирование именно сферы *d moll*'ности». По наблюдению Е. В. Назайкинского, «скорбное, трагическое звучание тональности *d moll* во многом обязано наследию дорийского лада, в котором звучала средневековая секвенция *Dies irae*» [7, с. 61].

Другая минорная тональность, *f moll*, не столь широко привлекаемая С. В. Рахманиновым как титульная, услышана композитором в архаизированной форме, гармонически вариативно преломлённой, в частности, в вокальных миниатюрах «О, не грусти» ор. 14 № 8, «Христос воскрес» ор. 26 № 6, «Воскрешение Лазаря» ор. 34 № 6. При этом и в поэтическом тексте, и в его музыкальном воплощении заключена антитеза, составляющие которой – мир преходящий и мир Вечности.

В особом качестве предстаёт в творчестве Рахманинова *cis moll*, который в плане частоты обращения к нему композитора может рассматриваться как антипод *d moll*'а. Образцы сочинений в *cis moll* единичны, это, вероятно, наименее распространённая минорная тональность у Рахманинова (наряду с другими «мно-

годиезными»), и как редко применяемая тональная краска, *cis moll* обладает высокой степенью индивидуализации, которая проявляется в специфике интонационного и звуковысотного раскрытия, закрепляя за собой определённые образные сферы.

Cis moll – особенная тональность для композиторов предшествующих эпох (тональность «Лунной» сонаты Бетховена, *cis moll* ной фуги Баха с её мотивом креста, символом распятия): согласно эстетическим воззрениям Х. Ф. Д. Шубарта, тональность «доверительного разговора с Богом» [цит. по: 9, с. 147].

Произведения Рахманинова, в которых *cis* – титульная тональность, – это Прелюдия *cis moll* op. 3, Этюд-картина op. 33 № 6, романс «Оброчник» op. 34 № 11, «Вокализ» op. 34 № 14. Какие интонационные и жанровые лексемы отражают или вновь формируют семантику *cis moll* ных произведений Рахманинова?

Прелюдия *cis moll* op. 3 – сочинение, положившее начало «мощному древу рахманиновского искусства» [3, с. 92], полное строгой простоты и трагического величия. В нём сконцентрированы основные рахманиновские интонационные лексемы возвышенной скорби и воплощения фатального начала – мотивы Судьбы, скорбный хорал, интонации *lamento*, плача-причета, колокольность. Каждый из них маркирован в этом сочинении «крупным штрихом» – объёмной и плотной звуковой массой и остиной или варьированной повторяемостью всех фигур. Специфика гармонической структуры этого сочинения – в его ладовой монохромности: в Прелюдии отсутствуют мажорные тона.

Этюд-картина *cis moll* op. 33 отмечен особой концентрацией мотивов-символов Судьбы, которые представлены здесь несколькими мелодическими формулами: нисходящей скандированной ямбической интонацией, сопровождаемой «набатными ударами» (напоминающей вступление Прелюдии op. 3 *cis moll*); почти точно цитируемой бетховенской темой Судьбы (репетиция тона с последующим нисходящим терцовым ходом). Их маркировка усилена проявлением колокольности, пронизывающей всё произведение, императивными репликами в духе патетической декламации, «трубными сигналами», интонациями надрывного стога.

Подобные интонационные формулы рассеяны по многим сочинениям Рахманинова, отмечены устойчивой семантикой в творчестве других композиторов разных эпох. Здесь же проявляется особая семантическая плотность, насыщенность, концентрация семантически значимого материала, качество декларативности, обозначенности. Весь материал представлен выпукло, рельефно, подчёркнуто лапидарно, крупным штрихом. Средства раскрытия – рост массы и объёма звучания в условиях остиной, варьированной и секвентной повторности. Создан образ навязчивой, «саднящей» эмоции [1, с. 91].

«Оброчник» op. 34 № 11 на стихи А. Фета включён в цикл, в котором ведущей является тема искусства, отражённая и в содержании поэтических текстов, и в посвящениях творцам (Чайковскому, Собинову, Шаляпину, Комиссаржевской, Неждановой, Шагинян). Основной мотив, воплощённый в поэтическом тексте романса, – мотив творчества, подвижничества, высокой миссии художника-творца, преломлённый сквозь призму символики тернистого пути (аллегория, символизирующая путь поэта, ведущего людей к «желанной цели»). Текст насыщен сакральными символами: «Хоругвь священную подъяв своей десной, иду. И тронулась за мной толпа»; «и я блажен и горд, святыню воспеваю». Неоднократно выделен мотив преодоления: «пускай на пеньке мне ответят воем звери»; «с трудом, но я дойду до возжеленной цели».

Вся музыкальная ткань пронизана интонациями с барочной символикой: мотив креста в разных интервальных вариантах (диатонический вначале, хроматизированный, с уменьшённой терцией, в конце – на текст «святыню воспеваю»), восходящая ямбическая кварта, в этом контексте воспринятая как символ постижения предначертанного свыше; остиной хода *catabasis*, символа скорби, страдания; мотив *anabasis*, символ восхождения. В этот мелодический материал, наполненный формулами западноевропейского барокко, органично вплетаются секундово-терцовые интонации русского распева – «с святыней над челом и песней на устах».

В этом произведении отражён ещё один аспект – не только в интонационных лексемах, но и в характере развёртывания материала проявляются аллюзии на стилистику барокко. И мотивная основа, и большая роль диатонических секвенций, знаков комментирования исходного тезиса, – свидетельства обращения к великой европейской культуре прошлого.

Эта тенденция наблюдается и в «Вокализе» – образце проявления охранительской тенденции творчества Рахманинова, сочинении, освещённом нетленной красотой достижений музыкальной культуры прошлого. О широте и объёмности стилевых преломлений в этой миниатюре пишет Е. В. Назайкинский, отмечая, что за этой кантиленой стоит немало исторических ценностей музыки: «Здесь и краски баховских *adagio*, и техника юбилейных, и инструментальность итальянского пения, и эффект соединения профессионально отшлифованного певческого голоса с интонационными ритмоформулами народной песни» [5, с. 50]. Ярко выражены стилевые знаки барокко – секвентное развёртывание начального мотива, ритмическое остиной сопровождение, каденционные формулы с «неаполитанской» гармонией, композиционное оформление. При этом с ними органично сочетаются приметы русского мелоса – малообъёмная, с тенденцией к метрической свободе мелодия широкого дыхания, ассимилирующая интонационность плача-причета, протяжной песни.

Семантика *cis moll* рельефно проявляется в условиях её эпизодического включения и фонического выделения в интональных произведениях. Среди них романсы «Ветер перелётный» и «Есть много звуков» *op. 34*, Этюды-картины *g moll op. 33 № 5*, *a moll op. 39 № 2*, финал поэмы «Колокола» *op. 35*, Симфонические танцы – 1 часть, средний раздел.

Романс «Ветер перелётный» *op. 34* на сл. К. Бальмонта (тональности *a moll – C dur*) написан год спустя после Этюда-картины *cis moll op. 33*. Тональность *cis moll* введена в нём как эпизодическая на слова «и над тёмным морем, где крутился вал, ветер перелётный зыбью пробежал. Ночь царила в мире...», при этом она колористически выделена «необычной» хроматикой вспомогательного аккорда, содержащего III высокую ступень, интонируемую как IV низкая, – что подчёркнуто нисходящим разрешением в III.

Привлекает внимание мелодико-гармоническое сходство фортепианного отыгрыша, разделяющего приведённые предложения поэтического текста (в романсе это грани частей репризной двухчастной формы) и второго тематического элемента Этюда-картины, мотива «надрывного стога». «Особенная», характеристическая яркость нисходящей ямбической секунды, интонационно выделенной обострённой хроматикой хода *eis-e*, подчёркнутая пунктирным ритмом, в фортепианной пьесе остинатно повторяется на длительно выдержанной тонике с хроматическим вспомогательным созвучием в неуклонном нагнетании массивной, плотной, объёмной звуковой массы.

В романсе этот звуковой образ представлен в том же диапазоне, на той же гармонической основе с большей детализацией вспомогательного созвучия. При этом остинатно повторяемая интонация здесь несколько завуалирована – звучит поочерёдно в разных голосах, вся ткань дана в тихой, убывающей звучности, на фоне постепенного свёртывания объёма и громкости звучания. Подобная (возможно, невольная, не маркированная автором) реминисценция создает образ донесённого «ветром перелётным» эха «стонов и стонаний», воплощённых ранее в Этюде-картине *op. 33 cis moll*.

Заметим и другую деталь, связанную с контекстами тональности *cis moll* в творчестве Рахманинова. В продолжении рассматриваемого романса она плавно сменяется тональностью *C dur* (Ночь царила в мире. А меж тем далеко за морем зажглось огненное око). На текст второго предложения приведённого текста приходится постепенная модуляция из *cis moll* в *C dur*, – обозначен «космический» контраст тьмы и света. Подобное полярно-контрастное сочетание именно этих тональных красок неоднократно встречается в произведениях Рахманинова.

В целом подобное чередование однотерцовых, основанных на вводнотоновых соотношениях тоник,

– одно из проявлений поляризации ранее распространённого фонического контраста одноимённых тональностей. Впрочем, и такого рода соотношение с участием *cis moll* встречается в музыке Рахманинова. Так в романсе «Есть много звуков» *op. 26 № 1* на сл. А. К. Толстого, в условиях основной тональности *Des dur*, вторая строфа начинается в одноимённом *cis moll* (Тяжёл её непрошенный напор, издавна сердце с жизнью боролось). Звучание этой тональности сопряжено здесь с концентрацией интонационных знаков судьбы, скорби: среди них «ритм судьбы» – обострённый пунктирный «сигнальный» рисунок; скользящая хроматика хода *passus duriusculus*, помещённого в хоральное звучание.

Этюд-картина *g moll op. 33 № 5* – незавершённая элегическая песнь, прерванная вторжением зловещего, враждебного начала, маркированного длительным ходом *catabasis* и грозным набатным звучанием длительно выдержанного трезвучия *cis moll* (с барочными мотивами крестной муки на его фоне) и следующим за этим кратким «щемлящим» речитативом. Находясь в тритоновом, максимально удалённом отношении к основной тонике, оно подчёркивает чужеродное, внеличное начало этого вторгшегося образа. В Этюде-картине *a moll op. 39 № 2 cis moll*, в виде краткого блика, сопряжён с включением набатной колокольности.

Семантика *cis moll* рельефно выражена и в сочинениях, в которых он не является тональностью целого сочинения, но составляет основу его большого раздела. Так *cis moll* – тональность трагического финала, завершающего вторую фазу апокалиптической концепции поэмы «Колокола», – воплощение всеобщей скорби последнего прощания, «литургия отпевания» с характерными для служб приёмами хоровых антифонов, хоральными звучаниями.

Образы «вселенского рыдания» пронизывают весь финал (*cis moll* впервые появляется в среднем разделе 1 части как предвестник трагических звучаний финала).

В 1 части «Симфонических танцев» *cis moll* – тональность среднего раздела, единственного во всём цикле лирико-эпического эпизода, сферы «звукосозерцания исконного, древнего лика Родины» [2, с. 94], «образ Родины, взятый в плане поэтической ретроспекции» [там же, с. 92]. «Инструментальным аналогом» жемчужины вокальной лирики Рахманинова – «Вокализа» называют его исследователи. Подобная аллюзия объясняется не в последнюю очередь тональной общностью, кроме того, в обоих случаях находят отражение сходные интонационно-стилевые истоки – черты протяжной песни и барочная техника развёртывания (в большей степени характерная для «Вокализа»). В «Симфонических танцах» к этому добавляются элементы инструментального наигрыша, лексемы колыбельной. Композиционное оформление в виде крупной строфы

(и её вариации), предполагающее проявление принципа пребывания; отстранённость, внутренняя замкнутость, – в этом запечатлены и лик прошлого, и лирическая интонация, голос автора, эмоция, окрашенная напряжённостью ностальгического чувства.

Cis moll у Рахманинова наделён символическим смыслом. В качестве основной тональной краски используется как «чрезвычайное» средство, обладает яркой характеристичностью и именно как выражение «чрезмерного» применяется столь редко по сравнению с другими тональностями.

Можно выделить два типа интонационной и гармонической окрашенности *cis*. В одних случаях преобладают сдержанные тона: тенденция секвентного нисходящего движения – барочных фигур «комментирования», ходов *catabasis* в басу – в синтезе с интонационностью протяжной песни. В других – проявление «надрывной» скорбной патетики, концентрация мотивов-символов Судьбы, знаков скорби, набатной траурной или предвещающей трагедию колокольности. Специфически, своеобразно выражена внутрен-

няя звуковысотная структура *cis moll*. Так или иначе проявляется ладовая характеристичность – элементы фригийского лада в «Вокализе», «Симфонических танцах», колорирование *e-eis*, по сути, *e-f* – в Этюде-картине *cis moll*, романсе «Ветер перелётный», минорные созвучия VI, IV, II, VII низких ступеней в финале «Колоколов», то есть рельефно выражены черты сверх-минора, окрашенного в самые тёмные тона.

Рахманиновский *cis moll* – не среда длительно-эпико-драматического развития, а *знак*, символ Судьбы, трагических предвестий, эмблема Смерти, страдания, воплощение всеобщей, вселенской скорби, – область преломления надличного начала. Другая ипостась – сфера обращения к прошлому великой европейской культуры, личному прошлому, ностальгически обострённой эмоции в сфере лирики. Для *cis moll*'ных произведений, крупных разделов или фрагментарных включений этой тональности характерен модус пребывания – не динамического становления, не повествования, а обозначения, провозглашения звукоидеи, не развития, а раскрытия её.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. – Л.: Сов. композитор, 1990.
2. Кандинский А. И. «Симфонические танцы» Рахманинова (к проблеме историзма) // Советская музыка. – 1989. – № 2. – С. 92–100.
3. Кандинский-Рыбников А. А. Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М.: МГК, 1995. – С. 90–109.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: МГК.
5. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.
6. Назайкинский Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М.: МГК, 1995. – С. 29–41.
7. Назайкинский Е. В. О предметности музыкальной мысли // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М.: КомКнига, 2007. – С. 44–69.
8. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. Письма. – М.: Сов. композитор, 1980.
9. Чигарёва Е. И. Миф у Моцарта. Миф о Моцарте // Миф. Музыка. Обряд. – М.: Композитор, 2007. – С. 139–150.

Генебарт Ольга Васильевна
 профессор, заведующая кафедрой
 истории и теории музыки
 Тамбовского государственного
 музыкально-педагогического института
 им. С. В. Рахманинова



Е. М. ШАБШАЕВИЧ
Московский государственный институт музыки
им. А. Г. Шнитке

УДК 781.6.082

ПРЕТВОРЕНИЕ ПРОГРАММНОСТИ В МИНИАТЮРАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПИАНИСТОВ-КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

Ни один из фортепианных жанров XIX века не отразил так многосторонне программное начало, как это сделала миниатюра. В данной статье анализируется музыка пианистов-композиторов, постоянно живущих в России или прибывавших в наше отечество на гастроли. В их миниатюрах, часто предназначенных для собственного исполнения, основные направления программности выражены чрезвычайно наглядно. Исполнительская практика культивировала подобного рода сочинения, ибо яркая, выразительная, обладающая характерными чертами пьеса гарантировала верный успех у аудитории.

Обратившись к музыке пианистов-композиторов, зачастую тривиальной, мы, конечно, не можем претендовать на исчерпывающую полноту отображения всех художественных явлений в отечественной фортепианной музыке. Так, естественным образом, в нарисованной картине отсутствуют выдающиеся программные сочинения композиторов петербургской школы, прежде всего Мусоргского, Бородина, Лядова. Но сознательно прибегая к подобному упрощению, мы будем руководствоваться желанием вскрыть зависимость между концертной практикой и композиторским творчеством, показать значение концертной деятельности как важнейшей части культурной жизни.

В отечественную музыку позапрошлого столетия программность вошла вместе с набирающим силу романтизмом, но отразила и сложность присущего русской культуре художественного комплекса, в котором одновременно действовало сразу несколько стилевых направлений (классицизм, преромантизм, романтизм, реализм). Первые программные пьесы малой формы появились в России тогда же, когда и программные фантазии – в 1812 году. Они были связаны с патриотическими настроениями Отечественной войны и, естественно, отражали военную тематику. Это были, в основном, пьесы «на случай», чаще всего марши: «Марш на смерть генерала от инфантерии кн. П. И. Багратиона» П. Долгорукого, его же «Марш на вшествие российской гвардии в Вильну 5 декабря 1812», «Триумфальный марш» Д. Салтыкова и т. п. Традиция написания пьес «на случай» сохранялась и позже: более того,

многие из выступавших артистов часто включали такого рода произведения в свои концертные программы: «Марш, благоговейно посвященный памяти в бозе почившего Государя Великого Князя Михаила Павловича» А. Гензельта, «Незабвенный день! 4 апреля. Благодарственная молитва всевышнему за спасение жизни Государя Императора Александра II», «Русский торжественный военный марш по случаю взятия Хивы», «Слеза русского на могилу Его Императорского Высочества Государя наследника Цесаревича Николая Александровича» А. Дюбюка и проч.

В первой половине XIX века существовали и программы-посвящения. Часто они включали в название имя того, кому посвящалось произведение: «Paulinen-Walzer» М. Бернарда (Полине Виардо), «Nadine, Polka-mazurka» (à m-lle Nadine de Marcof), «Loisa-polka» (à m-lle Loisa de Dmitrieff), «Olga-polka» (à m-lle Olga Jasikoff), «Karlotta-polka» (Шарлотте Гризи) В. Кажиньского. Своеобразный след этой традиции находим в детском сочинении А. П. Бородина Польшка «Hélène» для фортепиано в 4 руки (ок. 1843 года, записана ок. 1850). Возможно, в некоторых случаях это были танцы-портреты тех, кому посвящено сочинение, но сейчас, «за давностью лет» судить об этом невозможно. По крайней мере, «польки-имена» А. И. Дюбюка («Афросинья-полька», «Акулина-полька») и молодого А. Г. Рубинштейна («Amalia-polka», «Henrietta-polka», «Flora-polka», «Natalie-polka») мало отличаются друг от друга.

Понемногу появляются и изобразительные программные названия: «Tanz-Raketen [Танец ракеты]. Вальс», «Летние удовольствия. Польшка», «Галоп «Паровоз»», «Кадриль эльфов» И. Гунгля, «Галоп «Амазонка»» Н. Девиtte, «Галоп «Papieros-lust» [Наслаждение от папиросы]» (на обложке издания изображены два довольных господина с сигарами) К. Лядова, «Ласточка. Блестящий галоп» К. Майера, «У фонтана» Ю. Шульгофа, «Бабочка» В. Студнички. Иногда это действительно влияло на характер музыки, как в «Галопе «Паровоз»» Гунгля, изображающем ход «паровой машины», или в «Польке «Мужик»» А. Дюбюка, где в трио вводятся интонации русской плясовой «Камаринской» и «Во саду

ли в огороде». Но чаще программность была данью моде, не более того, хотя, как и в случае с портретами, объективному суждению в немалой степени мешает отсутствие погружённости в бытовые реалии эпохи и незнание каких-то важных для авторов произведений конкретных фактов. Это становится понятным, когда познакомишься с сочинением юного М. П. Мусоргского «Подпрапорщик-полька». Если бы мы не знали такой существенной детали биографии Мусоргского, как служба в гвардейском полку, вряд ли могли бы в полной мере оценить чувство юмора молодого композитора, создавшего своеобразный автопортрет. Слушая эту польку, невозможно не представить молоденького офицера, играющего польки и кадрили для тающих от удовольствия барышень.

Другое произведение 18-летнего Мусоргского – «Воспоминание детства», отвечает ещё одному направлению программности в миниатюре: *программе-воспоминанию*. Всевозможные «Souvenir de...» были чрезвычайно популярны (возможно, это отражало небывалую популярность жанра мемуаров в литературе первой половины XIX века). Чаще всего они напоминали «путевые заметки»: «Воспоминание о Трианоне. Вальс» и «Невские звуки. Вальс» Йозефа Гунгля, «Палермо. Французский контрданс» Н. Лядова, «Воспоминание об Эльбе. Вальс» К. Майера, «Le carnaval de Madrid. Блестящий галоп» А. Контского, «Воспоминания о Бадене» И. Венявского. Слушателям было приятно перенестись воображением в далекую страну, перелистывая вместе с исполнителем страницы дневника путешествия. К этой области примыкают пьесы с разного рода «этнографическими» характеристиками: «Латвийская», «Украинская», «Венгерская» полька В. Кажиньского, «Вальс в еврейском стиле» и «Вальс в русском стиле» И. Ласковского, «Испанская серенада» Ю. Шюльгофа. Особую группу составляют пьесы, написанные как бы по следам гастролей их авторов, как например, «московские»: Полька «Москва» Ф. Валье, «Прощание с Москвой. Кадриль» В. Липиньского, «Прощание с Москвой. Ноктюрн» Ю. Шюльгофа, «Les charmes de Moscou» (в другой афише пьеса названа «Воспоминания о Москве. Интродукция и полька») А. Герца. Чаще всего в них нет ничего специфически московского и русского, но заголовок – как реверанс публике – должен был ей понравиться. Воспоминания могли быть навеяны не только «географическими объектами», но и культурными событиями: по следам гастролей Ф. Листа и И. Штрауса были написаны «Liszt-reminiscences. Quadrille» и «Strauss-souvenir. Quadrille» А. Н. Лядова.

Удивительно, но наивные программные «сюжеты» не ушли из обихода и во второй половине XIX века. В концертных афишах мелькают разнообразные «путевые заметки» пианистов-ком-

позиторов: «Прощание с Варшавой» и Ноктюрн «Путешественник» ор. 62 А. Дрейшока и «этнографические» зарисовки: «Гондольер» А. Дрейшока, Неаполитанская серенада ор. 47 № 2 и Восточная серенада ор. 44 № 1, Мазурка по-венски ор. 54 № 3 А. Грюнфельда, Венецианская баллада ор. 39 № 1 Т. Лешетицкого, Мавританская серенада ор. 84 № 1 П. А. Пабста¹. Танцы-имена представлены Мазуркой «Казаринов» и Вальсом «Глама-Мещерская» А. А. Опделя, «Валентина-полькой» ор. 202 А. Контского (при подзаголовке «детская» отличающейся недетской технической оснащённостью), ранними пьесами вундеркинда Р. Кочальского «Рауль-вальс» и «Галина-вальс». Иллюстративная изобразительность присутствует в «Буре на Волге» Опделя, использующей две распространённые русские темы: «Вниз по матушке по Волге» и «Во поле берёза», которые прерываются тремоло и трансформируются под воздействием «грозового» тематизма.

Вместе с явным «взрослением» романтизма в конце 1820-х годов мало-помалу связь фортепианной музыки со словом усложнилась и приобрела *ассоциативный* характер. В образном строе на первый план всё больше стало выходить личностное начало, в названии – эмоциональная характеристика. Так сказывалось взаимовлияние субъективного способа высказывания, проявившегося в опозитивированном танце и лирической миниатюре, и поэтического слова. Недаром все первые «ассоциативные» программные пьесы – лирические по характеру: «Прощание. Вальс» И. Ласковского, «Меланхолический вальс» А. Есаулова и И. Ласковского, «Сентиментальный вальс» В. Одоевского, «Разлука. Ноктюрн» М. Глинки, «Мимолётная мысль» и «Рассказ старушки» И. Ласковского, «Музыкальное размышление» Н. Дмитриева, «Одиночество» А. Дюбюка, «Заметы сердца (скрываемый цветок)» К. Майера, Полька «Энтузиазм» Ю. Шюльгофа, «Мимолётная мысль» и «Поэма любви» А. Гензельта и многие другие. Чаще всего это салонные по характеру «чувствительные» сочинения, программность которых довольно условна. По некоторым оригинальным деталям представляется любопытным «Любовный секрет. Вальс» ор. 312 А. Контского, поскольку программность в данном случае находит занятное выражение. В пьесе используется ни мало ни много бетховенский ритм судьбы, который должен олицетворять тот самый «любовный секрет». Он сопровождается ремаркой «misterioso» и вначале действительно звучит таинственным шёпотом, а в репризе превращается в мощный императив. Ритм судьбы встроен при этом в тему тривиального «собачьего» вальса. В середине зарождается более певучая тема, которая очевидно символизирует тайную любовь героя, его подлинное чувство, обречённое рухнуть под воздействием внешних обстоятельств. В том же

роде выполнена другая его пьеса с сентиментальным названием «Девичьи слёзы» ор. 207, основанная на контрасте «реальности» и «воспоминания».

Как видно из перечисленных примеров, в первой половине позапрошлого столетия в подавляющем большинстве случаев программный заголовок «приставлялся» к названию того или иного жанра. Это было необходимым этапом встраивания лирической программной миниатюры в существующий жанровый контекст. С течением времени необходимость в подобном жанровых «маяках» отпала. Возникают собственно *характерные программные миниатюры*. В русской музыке первой половины XIX века их очень немного. Они появляются у Майера, начиная с 40-х годов. Таковы «Листки из альбома» ор. 330, из которых выделяются две контрастные пьесы: «Шутка» и «Серьёзность». Удивительно напоминает Грига майеровский цикл «12 маленьких характеристических картинок» ор. 172. Вот названия трёх пьес: «Верная любовь. Романс» (№ 7), «Колдовской танец» (№ 8), «Весенняя песнь» (№ 9).

К подобным относится и цикл «Три характеристические мелодии» ор. 9 А. Г. Рубинштейна для фортепиано в 4 руки (1847), состоящий из «Русской песни», «Ноктюрна на воде» и «Водопада». В этих пьесах происходит свойственное и другим произведениям Рубинштейна «наложение» характерных черт (колористические и звукоизобразительные детали, национальные штрихи) на лирическую основу (тип изложения и мелодика напоминают «песню без слов»). Это подчёркнуто и в названии: «характеристические мелодии». Образующийся синтез очень интересен и показателен для дальнейшего развития фортепианной миниатюры в России во второй половине XIX века, ибо именно характерная пьеса стала тогда ведущим жанром, получившим не только количественное, но и качественное развитие у отечественных композиторов. Отметим, что происходит это в разных слоях композиторского творчества: от высшего (вспомним «Детский альбом» и «Времена года», а также многие другие пьесы Чайковского, А. Рубинштейна, Рахманинова) до вторичного, эклектичного (вспомним хотя бы распространенные «Бабочки», «Сильфиды» и особенно «Фонтаны» Гензельта, Пабста, Аренского)...

Среди произведений этого рода, постоянно звучавших в концертах, назовём те, которые, на наш взгляд, фиксируют некие важные и перспективные тенденции развития русской характерной миниатюры, а иногда и русской музыки в целом на всём протяжении XIX века. Данные сочинения были представлены в концертной афише русских столиц прежде всего авторскими исполнениями. Среди них первыми нужно назвать сочинения А. Г. Рубинштейна, в частности, столь популярные у пианистов

1890-х годов пьесы из цикла «Костюмированный бал». Этот цикл, подготовленный ранними сочинениями, – фантазией «Бал» ор. 14, сюитой старинных танцев ор. 38, сборником «Танцы разных народов» ор. 82, по мнению Е. Г. Сорокиной, напоминает дивертисментные сцены празднеств в романтических балетах XIX века – «Спящей красавице» Чайковского, «Раймонде» Глазунова² и в некоторых своих номерах превосходит декоративную статику модерна – Стравинского, Черепнина, Ребикова. Несомненно влияние характерных пьес Рубинштейна на Рахманинова. Ранние сочинения Рахманинова – «Пьесы-фантазии» ор. 3, а также Музыкальные моменты ор. 16 и две фортепианные сюиты, которые звучали уже в 1890-е, – в полной мере содержат ростки будущих зрелых открытий. В них есть и эпическая мощь (Прелюдия), и наполненное безбрежное чувство (Мелодия, Элегия), и лирическая пейзажность (Музыкальный момент *Des dur*) и даже сарказм (Полишинель) – всё то, что в синтезе будет образовывать художественный мир Рахманинова 1910-х годов.

Выделим и некоторые другие, теперь уже основательно забытые произведения, но в свое время бывшие настоящими концертными «хитами», в которых намечаются некоторые тенденции периода расцвета русской фортепианной школы в начале XX века. Эскизы ор. 24 Аренского – виртуозные концертные пьесы, носящие признаки типичной фигурационной пьесы середины века, типа экспромта, тем не менее наполненные лирической пейзажностью и отмеченные чувством фортепианного пространства, – один из первых примеров этюдов-картин, несомненно, знакомых Рахманинову. «Детские сцены» А. Н. Корещенко ор. 22 (в отличие от «Детского альбома» Чайковского) звучали на концертной эстраде, и не только в авторском исполнении, поскольку обладают выигрышным концертным обликом. Среди них оригинальностью музыкального языка выделяются № 1 «Бука» и № 2 «Вернулся май». К «Буке» имеется эпитафия: «Няня, няня, я боюсь / Кто-то страшный там идёт / Спи скорее, это Бука / Молвит няня и поёт»; в соответствии с ним пьеса состоит из двух разделов – Бука и песня няни; в коде отражён затихающий образ Буки в сознании засыпающего ребенка. Интерес к детской музыке, начавшийся в последней трети позапрошлого столетия и запечатлевшийся в шедеврах Чайковского и Мусоргского, как мы, знаем найдёт продолжение в XX веке; первый номер из «Детских сцен» Корещенко с его обликом сказочной фантазмагии и эксцентрическими гармоническими и артикуляционными деталями, на наш взгляд, прямо восходит к Прокофьеву. «Фантастические сказки» ор. 12 Г. Пахульского, по мнению Н. Пушиной, являются предшественниками жанра сказки у Н. Метнера³.

Остановившись на пороге значительных художественных достижений Серебряного века, подведём некоторые итоги. Переход от миметической программности к более сложным взаимоотношениям музыки и слова осуществлялся в русской фортепианной музыке не в виде неуклонно восходящей прямой, но как бы зигзагами, с постоянными возвращениями в лоно изобразительности. Причины подобного «кружения», по-видимому, следует искать в востребованности внешне эффектных подражательных пьес в концертной практике. Произведения, основанные на сложных психологических ассоциациях, становились скорее уделом постепенно выделившегося в самостоятельный вид камерного концерта, с определённым репертуаром и подготовленной аудиторией.

Однако программы исполнителей-композиторов, особенно выдающихся, не только отражали слушательский запрос, но и руководили им. То, что виртуозы во многом направляли и направляют композиторскую мысль, общеизвестно. А. Рубинштейн писал: «Виртуозность вообще всегда имела влияние на сочинительство. Она обогащает средства композиции, расширяет горизонты выражения

и таким образом воздействует на сочинение. Так как великие сочинители сами были виртуозами (то есть, отличными техниками на своём инструменте), они своей техникой влияли на сочинителей *di minorum* [лат.: меньшая братия]. Так одно шло с другим рука об руку: сочинительство находилось под влиянием виртуозности, а она – в свою очередь – под влиянием сочинительства»⁴. Сам великий Рубинштейн последовательно прививал вкус к гениальным программным циклам Шумана, и вслед за их укоренением в концертном репертуаре появились выдающиеся отечественные образцы – у Чайковского, Лядова, Рахманинова, Скрябина, Метнера, Прокофьева...

Концертное пространство само управляло течением эволюции, отбирая ценные крупинки и отсеивая ненужное, постепенно приучая к сложному, непривычному и выдавая новый «поисковый запрос». Воссоздавая правдивую модель этого процесса путём обращения к музыке исполнителей-композиторов, мы убеждаемся, что концертная практика была и остаётся главной порождающей средой для композиторского творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В автографе, хранящемся в РГАЛИ (Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 554) первоначальное посвящение – Монике Терминской – зачёркнуто; из печати в издательстве Юргенсона пьеса вышла с посвящением Вере Тимановой.

² Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт: история жанра. – М.: Музыка, 1988. – С. 218.

³ Пушина Н. Б. «Редкая музыкальная натура»: о жизни и творчестве Г. А. Пахульского. – М.: Такер ТМ, 2004. – С. 34–35.

⁴ Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. 1883 / сост., текстол. подгот., коммент. и вступит. ст. Л. А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1983. – С. 141.

Шабшаевич Елена Марковна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
Московского государственного института музыки
им. А. Г. Шнитке





А. В. ГВОЗДЕВ

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 787+37.02

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ

Интерпретация музыкального произведения как одна из важнейших граней исполнительского искусства постоянно находится в поле зрения исследователей. Несмотря на это, она по-прежнему остаётся относительно проблемным разделом музыкальной науки. Новые поколения музыкантов, меняющийся социокультурный контекст неизбежно вносят какие-то коррективы в сложившуюся систему художественных взглядов и ценностей. Поэтому понятно стремление учёных и музыкантов-практиков выяснить теоретические, фундаментальные основы искусства интерпретации. Во второй половине XX века появляются значительные аналитические исследования, которые рассматривают эти основы под общеэстетическим, философским углом зрения. Не менее интересны и мнения выдающихся музыкантов, каждое из которых отражает систему взглядов неординарной художественной личности [см.: 3; 7; 9; 15; 17].

Однако, вопреки достаточно интенсивному исследовательскому процессу, до сих пор не существует единства мнений по целому ряду вопросов, а именно: как соотносятся понятия «интерпретация» и «исполнение»; если они не тождественны, то в чём их смысловое различие; как сопоставить «верность» произведению и исполнительскую свободу, если интерпретация – системное единство данных категорий, то каковы мера и характер их соотносённости и др.

Рамки статьи не позволяют коснуться всех аспектов проблемы. Здесь нас будут интересовать некоторые общие вопросы и, в первую очередь, границы творческой свободы исполнителя в процессе интерпретации музыки.

Интерпретация является основным способом существования художественно-музыкальной композиции¹. Как художественный феномен она имеет сложное строение и требует от музыканта ряда важных качеств. Среди них: богатая музыкальная эрудиция, эмоциональная гибкость, позволяющая исполнителю ориентироваться в тонкостях чувственно-содержательных оттенков музыки, способность к различным видам анализа, а также к импровизации. Именно вдохновенный творческий

порыв, оживляя психологический подтекст музыки, расцвечивая «выстраданную» интерпретацию неожиданными, порой парадоксальными нюансами – динамическими, артикуляционными, темпоритмическими, – поэтизирует исполнительское творчество, окутывая его аурой тайны и волшебства. Понятно, что высокая художественная планка предполагает и соответствующий уровень мастерства в его широком, асафьевском толковании – «умении делать то, что хочешь».

Одно из первых применений термина «интерпретация» относится, вероятно, к рубежу XVIII–XIX веков, где он встречается в Восьмой главе – «Об исполнении» – авторитетной «Klavierschule» немецкого теоретика и композитора Д.-Г. Тюрка [2, с. 339]. Широкое распространение данный термин получил во второй половине XIX века. Именно в эпоху безраздельного господства романтизма зарождается и постепенно разворачивается бескомпромиссная дискуссия по целому ряду фундаментальных проблем интерпретации, которую нельзя считать полностью завершённой до сих пор.

С одной стороны, источник противоречий кроется в двойственности самой природы исполнительского искусства, которая сочетает в единстве продуктивное и репродуктивное начала. Как *вторичная* относительно самостоятельная художественная деятельность, конкретная интерпретация – это процесс объективации авторского текста, то есть, продукта *первичной* художественной деятельности. А вариантная множественность исполнительского искусства, аргументировано раскрытая С. Х. Раппопортом [11], обосновывает с позиций общей теории искусств право исполнителя на творчество.

С другой стороны, не менее существенные предпосылки для жарких споров коренились во внутренне противоречивой сущности самого стиля музыкального романтизма. Здесь, по сравнению с искусством классицизма, чётко прослеживается тяготение к большей конкретности содержания, стремление к максимальному уточнению образа, к значительной дифференцированности музыкального языка. Вместе с тем, именно в этот период происходит выдвигание на передний план романтической личности исполнителя-творца, власти-

теля дум, художественная индивидуальность которого, безусловно, имеет право и на творческую инициативу, и на свободу высказывания. Правда, при этом исполнительская свобода нередко приобретала ясные очертания исполнительского произвола.

Весьма показателен пример из концертной практики известного венгерского скрипача XIX века Эдуарда Ремёны. В его интерпретации окончание темы Второй части «Крейцеровой» сонаты Бетховена (пример № 1) обрелось ярко выраженный венгерский колорит (пример № 2) [21, С. 162].

Пример № 1 Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано ор. 47, II ч.



Пример № 2



Неудивительно, что на вопрос «имеет ли исполнитель право на творчество?» некоторые из композиторов конца XIX– и, особенно, первой половины XX столетий давали отрицательный ответ.

Как известно, наиболее непримиримые позиции занимали Хиндемит и Равель («Исполнители – рабы!»). Стравинский же сравнивал исполнителя со звонарем, от которого ровным счётом ничего не зависит: он всего лишь тянет за «канат, об остальном позаботятся колокола. Музыка звучит не в нём, она живёт в колоколе. Человек у колокола – вот прототип идеального дирижёра» [цит. по: 2, с. 269]. При всём преклонении перед этими выдающимися художниками, с такой ролью музыканта-исполнителя трудно согласиться. Ряд аргументов объективного и субъективного характера ставит под сомнение эту точку зрения, если не опровергает её вовсе.

Один из них – сама специфика музыкального искусства. Если художник или скульптор создаёт произведения, готовые для непосредственного восприятия их зрителем, то композитор воплощает свой художественный замысел в системе нотной записи, которая неизбежно предполагает своего истолкователя.

Кроме того, нам достоверно известно, – и это второй аргумент, – что под пальцами и смычком исполнителей различных эпох, в полном соответствии с традициями времени, одни и те же произведения существенно изменяли свой первоначальный облик. Так, во времена Баха музыкант «мог по своему усмотрению расшифровать цифрованный бас и украшения, решал, в каком тембровом воплощении звучать произведению, достаточно свободно распоряжался... средствами выразительности, импровизировал каденции в оперных ариях и инструментальных концертах» [9, с. 11].

Обратившись к творчеству Моцарта, австрийские музыканты Е. и П. Бадура-Скода убедительно доказали,

что трактовка отдельных, весьма существенных элементов его музыкального языка *требовала* от исполнителя творческого подхода так же, как и во времена Баха, но уже в соответствии с традициями своей эпохи, которые также дошли до нас далеко не полностью. Другими словами, мы сейчас отнюдь не в совершенстве владеем и языком венских классиков. Более того, отечественный пианист и музыковед Я. Мильштейн не без оснований полагает, что мы всё больше и больше утрачиваем непосредственные связи и с более поздней эпохой – с романтической музыкой, и «молодое поколение исполнителей порой уже не знает, как её играть» [10, с. 19].

Возвращаясь к свободному от редакторских наслоений авторскому тексту, воплощённому в системе нотной записи, как к единственно достоверному знанию о произведении², приходится констатировать, что несмотря на значительный путь эволюционного развития, знаки этой системы всё ещё во многом остаются невмами. Они сохраняют значительную долю неопределённости при обозначении абсолютной продолжительности отдельных звуков, темпа, динамики, артикуляции в конкретном содержательном контексте. Как известно, существует бесконечное множество приёмов взятия звуков, их соединения, тысячи разнообразных акцентов. В рамках строгого метра руки исполнителя постоянно варьируют тончайшие и изменчивые градации длительностей (М. Лонг). В условиях же оркестровой игры – содружества десятков индивидуальностей во главе с дирижёром, как правило, яркой, творческой личностью, – импровизационность трактовки может обрести новые импульсы.

Таким образом, помимо объективных аргументов в защиту интерпретации, существует и субъективный фактор – личность исполнителя, художника, обладающего индивидуально-неповторимым видением исполняемой музыки. Именно так понимали своё предназначение в искусстве великие музыканты. Широко известно мнение Антона Рубинштейна, который писал, что «понятие “объективное исполнение” для него совершенно непостижимо; что любое исполнение, “если оно произведено не машиной, а личностью”, – это индивидуальное исполнение; что стремление правильно передать “объект” (то есть музыкальное произведение) должно быть непреложным законом для артиста, но что “каждый делает это по-своему, то есть субъективно”» [2, с. 277].

Среди множества высказываний, солидарных с этой мыслью, выделим слова Артура Рубинштейна, проливающие свет на природу исполнительского творчества: «Попросите десятерых больших художников сделать ваш портрет, – писал он. – Ваше лицо будет *другим* на каждой из этих картин, и каждый художник станет утверждать, что он *интерпретировал* ваше лицо точно таким, каким он его увидел ... Всякая соната звучит *иначе* для каждого одарённого интерпретатора. Такова истинная миссия творческих индивидуальностей [курсив автора. – А. Г.]» [12, с. 166].

Впрочем, и многие композиторы не только не отказывали исполнителю в праве на творчество, но и пред-

полагали его как само собой разумеющееся. Однажды Р. Шуман написал Кларе: «...Если бы ты только была сегодня утром у Листа! Он все же необыкновенен. Он играл из новеллет, из Фантазии, из сонаты так, что полностью захватил меня. Много е и иначе, чем я себе представлял, но всегда гениально и с такой тонкостью и смелостью, какие он проявляет не каждый день [курсив и разрядка автора. – А. Г.]» [цит. по: 1, с. 12]. И это о Листе, своим бескомпромиссным творческим оппоненте! «Бетховен сказал как-то пианистке Марии Биго, сыгравшей одну из его сонат: “Это не совсем тот характер, который я хотел придать этому произведению; но продолжайте в своем духе; если это и не совсем я, то это нечто лучшее, чем я”» [2, с. 263]. Подобные высказывания можно с лёгкостью умножить.

Поучительно и мудро отношении великого И. Брамса к интерпретации его музыки. Р. Хойбергер, многократно слышавший игру Брамса-пианиста, пишет об эстетических предпосылках, которые характерны для его пианизма, в частности, о великольном, масштабном владении им инструментом, о глубокой внутренней одухотворённости его игры [19, S. 31]. Мимо этих особенностей стиля Брамса не может пройти ни один исполнитель.

Брамс был весьма сдержанным и немногословным человеком. Однако редкие высказывания композитора вполне определённо свидетельствуют о том, что он позитивно воспринимал творческое отношение к исполнению своей музыки. Так, после прослушивания одной из своих симфоний под управлением А. Никиша он воскликнул: «Да возможно ли это? Действительно ли я это сочинил?... Вы сделали все совсем иначе!... Но Вы имели право, так и должно быть [разрядка автора. – А. Г.]» [цит. по: 3, с. 140].

Об отсутствии стереотипов в отношении композитора к исполнению собственных сочинений свидетельствует следующий инцидент, который произошёл при исполнении его Скрипичного концерта Фр. Крейслером. Дирижировал автор. «Однажды на склоне лет Брамс повел финал своего концерта с головокружительной быстротой, несравненно быстрее, чем обычно. Крейслер остановился и запротестовал. Но Брамс ему возразил: “Почему бы и нет, мой дорогой друг? Сегодня пульс у меня бьется быстрее обычного”» [18, с. 31].

Косвенным подтверждением доверия композитора к творческой личности исполнителя является определённая сдержанность в употреблении исполнительских ремарок. По мнению известного швейцарского пианиста Э. Фишера, Брамс помечал «только самое существенное для исполнения – подобно знакам на перекрестках центральных улиц, которые должны указывать нам главные направления» [13, с. 205].

Известно также, что Брамс отрицательно относился к попыткам уточнения темпа через выставление метронома. Так, в письме Й. Иоахиму от 20 января 1886 года, говоря о своей Четвёртой симфонии *e moll* op. 98, он пишет: «Я карандашом внес в партитуру некоторые темповые модификации. Для первого исполнения они

могут быть полезны. К сожалению, из-за этого они часто (у меня и у других) попадают в печать, где они в большинстве случаев неуместны» [20, S. 204]. Далее он развивает мысль о том, что когда произведение входит «в плоть и кровь» исполнителя, то «мелочная опека» со стороны композитора только сковывает его творческую инициативу. Ещё категоричнее ответ Брамса на просьбу издателя указать темп по метроному в своих интермеццо: «Вы думаете, я настолько глуп, что всегда играю одинаково?» [цит. по: 13, с. 187]. Такой подход композитора к решению проблемы темпа, с одной стороны, усиливает степень обобщённости авторской идеи, с другой, – фактически предопределяет активное и свободное проявление творческих устремлений артиста.

Для нашего времени характерен более объективный подход к искусству интерпретации, при котором задача музыканта заключается, прежде всего, в соблюдении верности букве нотного текста и духу «закодированного» в нём содержания, замысла композитора. Это значит, что исполнителю в процессе интерпретации музыки необходимо стремиться к тому, чтобы возможно более полно и ярко раскрыть идейно-художественное содержание, объективно существующее в интерпретируемом сочинении. Максимально приближенно к замыслу творца передать художественный образ, лежащий в его основе, рельефно выявить те его черты, которые могут оказаться созвучными современному слушателю. Возрастает роль интеллектуального начала в современном исполнительском искусстве – возрастает и значение интерпретатора сочинения как мыслящей творческой личности. Чем художественно значительнее она, тем более яркой предстаёт сама интерпретация, тем ближе она к авторскому замыслу.

Неисчерпаемы, бесконечны для познания и истолкования такие художественные явления, как сочинения Баха, Моцарта, Брамса, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича и других величайших композиторов. Таким образом, перефразируя отечественного пианиста и музыковеда Г. М. Когана, можно констатировать, что музыка «подобна айсбергу или океану: то, что на поверхности – лишь “сигнал” той колоссальной глыбы, того необъятного водоёма, моря ассоциаций, которые находятся под видимым на поверхности» [8, с. 160]. И каждое новое поколение исполнителей не может не подойти к музыке со своим пониманием, продиктованным стилем времени и многими другими факторами. Поэтому-то мы с полным основанием признаём правомерной современную интерпретацию музыки, в том числе и далёких от нас эпох, несмотря на частичную утрату живых исполнительских традиций прошлого, поэтому и существует не только возможность, но и неизбежность её современного прочтения.

Попытаемся кратко, в самых общих чертах проследить один из возможных вариантов формирования трактовки: от первоначального знакомства музыканта с произведением до её кристаллизации.

Интерпретация музыки – это нечто противоположное процессу её создания. Если композитор от неясных

на первых порах идей, ассоциаций, звуковых образов, «обуреваемый мыслями» (С. Рахманинов) идёт к созданию законченной художественной концепции, то исполнитель видит перед собой уже конечный результат этой деятельности, запечатлённый в лапидарной системе нотной записи. Его задача – творчески осмыслить знаки этой системы, услышать за ними те эмоции, образы, идеи во всём их многообразии и противоречивости, которые волновали композитора при создании произведения, а также выстроить их в законченную, художественно убедительную композицию.

Понятно, что творческая «сверхзадача» такого масштаба требует глубокой интеллектуальной проработки. Если произведение недостаточно известно исполнителю, то ему необходимо основательно изучить эпоху, стилистику творчества автора, а также идеи, образность изучаемого сочинения (информационный этап – В. Ю. Григорьев), что позволит в общих чертах осмыслить новый художественный материал. Благодаря этому, последующая работа над ним автоматически переходит из разряда беспомощного «блуждания в потёмках» в плоскость художественно осознанной деятельности.

Затем мысленно, на уровне интенсивных слуховых представлений выстраивается форма произведения во всех возможных деталях и тонкостях. Выясняются темповые градации, особенности кульминаций как ключевых моментов драматургии и их соотносённость между собой, уточняются функции отдельных фраз в контексте целого, особенности применяемых исполнительских приёмов и средств выражения.

В этот период полезно послушать интересные записи разучиваемой музыки. Однако столь безбидный совет таит в себе и некоторую опасность. Дело в том, что звукозапись, сохранившая для нас многие шедевры исполнительского искусства, обострила одновременно проблему традиций в интерпретации музыки. Отношение к ним весьма неоднозначно: от категорического неприятия (традиция и индивидуальность – диаметрально противоположные понятия) до безусловного следования им. Думается, истина находится где-то посередине.

Например, Е. Цимбалист полагал, что основа в исполнении классических произведений должна быть традиционной, но в остальном индивидуальность музыканта может проявляться свободно. На наш взгляд, безукоризненна позиция Д. Ф. Ойстраха: «Исполнитель, обладающий индивидуальностью, или, иначе говоря, талантом, должен относиться к высоким исполнительским традициям прошлого (только о такой категории традиций имеет смысл говорить) с тем большим уважением и интересом, чем более смелое и необычное решение исполнительских задач подсказывает ему его индивидуальность. Иначе он уподобится изобретателю, не желающему слышать о великих достижениях науки прошлого» [14, с. 134].

В конечном счёте, в подлинно талантливом исполнении сложившиеся традиции неизбежно переплавляются в индивидуально-неповторимую образную систе-

му, в интерпретацию, обладающую самостоятельной художественной ценностью. И наоборот. Любая, самая добросовестная попытка «скрыться в тени» высоких традиций не сможет спрятать дефицит собственных творческих возможностей. Таким образом, можно уверенно констатировать: следование традициям не скроет ни подлинный талант, ни его отсутствие.

Следующий этап работы над произведением – углублённая практическая проработка музыкального материала, его вторичное «присвоение» на более высоком качественном уровне. Здесь окончательно выстраивается форма произведения, обогащается понимание образно-содержательной сферы произведения, каждый мотив которого начинает «играть» более тонкими и интересными красками.

По словам В. Ю. Григорьева, Д. Ф. Ойстрах рекомендовал ученикам метод работы с магнитофоном «и сам применял его на практике, выработав особую методику: записывал с полной отдачей первый вариант, затем отдыхал, собирался с мыслями и, не прослушивая записи, играл второй. После небольшого отдыха прослушивал оба варианта, сравнивал их и оценивал. Затем, учитывая поправки, записывал третий вариант. Вечером или на следующий день прослушивал все три» [5, с. 10].

Наконец, заключительный этап работы над сочинением – это создание законченной во всех отношениях трактовки. Степень владения музыкальным материалом, кристаллизация драматургического замысла должны быть таковы, чтобы музыкант имел возможность дать свободный выход своему вдохновению. Только мобилизация и раскрытие всех творческих возможностей, всех душевных сил скрипача могут позволить ему приблизиться к великой музыке. Показательно высказывание Э. Фишера, относящееся к исполнению Бетховена: «Теперь об интерпретации. Она остаётся неразрешимой задачей, если индивидуальность исполнителя не совпадает с индивидуальностью Бетховена. Однако маловероятно, чтобы смертный пианист полностью уподобился бессмертному Бетховену, то есть достиг такого же величия и таких же вершин. Невозможно пережить и все бетховенские ощущения как свои собственные. Но, согласно известному закону, выразить можно лишь то, что пережил сам – пусть даже интуитивно, – исполнение бетховенских произведений требует полной самоотдачи, привлечения всего жизненного опыта» [13, с. 166–167].

Видимо, на сцене скрипачу следует стремиться к тому, чтобы музыка *как бы* рождалась сейчас, здесь, в концертном зале перед слушателями, непосредственно в процессе интерпретации. Именно в таких условиях оживает психологический подтекст музыки, ярко проявляются поэтичность, грация и вдохновение, без которых, по мнению Й. Менухина, нет хорошего исполнения.

Таким образом, конкретная интерпретация является не только отражением понимания исполняемого сочинения в настоящий момент, но и продуктом сиюминутного состояния внутреннего мира исполнителя. Завтра, через месяц, через год этот творчески-художественный

комплекс будет иным – изменится и трактовка, которая неизбежно отразит в себе и внутреннюю эволюцию музыканта, и другой душевно-эмоциональный контекст.

Хорошей иллюстрацией сказанному являются воспоминания В. Жука о концерте Д. Ф. Ойстраха в Киеве незадолго до его кончины. «Звучал бесконечное количе-

ство раз сыгранный им Концерт Брамса. Звучал с такой глубиной, зрелостью и вместе с тем с такой необыкновенной теплотой, юношеской непосредственностью чувства, как никогда ранее. Это был уже, казалось, не Ойстрах, а какой-то сверх-Ойстрах...» [цит. по: 16, с. 80]. Этими воспоминаниями мы и завершим статью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нередко она рассматривается и как единственный её вид. Так, анализируя проблему с точки зрения её семантической природы, С. Х. Раппопорт чётко проводит мысль о том, что «нотные системы к а ч е с т в е н н о [разрядка автора. – А. Г.] отличны от звуковых. Собственно художественными можно считать только вторые» [11, с. 6].

² Здесь речь не идёт о таких категориях, как «контекст», «подтекст», «надтекст», а также их сочетании с понятием «музыкальный текст» (подробно см. об этом: [6]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадур-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М., 1972.
2. Баренбойм Л. Как исполнять Моцарта? // Бадур-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М., 1972. – С. 255–367.
3. Гильбурд Г. И. Исполнительское искусство – сфера проявления художественной идеи. – Томск, 1984.
4. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – М., 2006.
5. Григорьев В. Ю. Самостоятельная работа по специальности: принципы и методы: методическая разработка для преподавателей музыкальных училищ и училищ искусств. – М., 1988.
6. Григорьев В. Ю. Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. – Новосибирск, 1987. – С. 25–37.
7. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск, 1982.
8. Коган Г. Избранные статьи. – М., 1985. – Вып. 3.
9. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л., 1979.
10. Мильштейн Я. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитании исполнителя // Мастерство музыканта-исполнителя. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 3–55.
11. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. – М., 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.
12. Рубинштейн А. Дни моей молодости (фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1981. – Вып. 9. – С. 111–166.
13. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена (фрагменты). Музыкальные наблюдения // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1977. – Вып. 8. – С. 164–217.
14. Е. Цимбалист, Ж. Сигети, Р. Принчипе и Д. Ф. Ойстрах о скрипичном исполнительстве и педагогике // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М., 1968. – С. 133–146.
15. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. – СПб., 2001.
16. Юзефович В. Давид Ойстрах и современность // Советская музыка. – 1979. – № 1. – С. 78–91.
17. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб., 2006.
18. Ямпольский И. Фриц Крейслер. – М., 1968.
19. Heuberger R. Erinnerungen an Johannes Brahms: Tagebuchnotizen aus Jahren 1872 bis 1897. – 2. Überarbeitete und vermehrte Auflage. – Tutzing: Verlegt bei H. Schneider, 1976.
20. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim / Hrsg. von Andreas Moser. B. 2. – Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.
21. Joseph Joachim. Ein Lebensbild von Andreas Moser. B. 1 (1831–1856). – Neue umgearb. und erw. Ausg. – Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.

Гвоздев Алексей Владимирович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
струнно-смычковых инструментов (скрипка)
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки



И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.62.01

РОЛЬ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ
В ФОРМИРОВАНИИ КЛАВИРНОГО ТЕКСТА БАРОККО

Клавирный тематизм со своей тембровой спецификой зарождался на «перекрёстке» разнообразных форм музицирования прошедших эпох и собственно барокко. В нём причудливо переплетались приметы церковного вокально-хорового и светского песенно-танцевального стилей, «пения» на клавири и инструментальной специфики, рождённой в контексте нового концертирующего стиля. Различные инструментальные традиции также не были изолированы и обогащали друг друга¹.

Совместная практика сольного и ансамблевого музицирования обусловила отображение в клавирном уртексте XVII–XVIII вв. признаков акустических образов иных инструментов². Он ассимилировал интонационную лексику, сложившуюся в лютневой, скрипичной, органной и других инструментальных школах. «Заемствованные» интонационные обороты, орнаментальные структуры (пассажи, фигурации и т. п.) мигрируют в клавирном тексте в виде клише и несут информацию о технических и артикуляционных приёмах исполнения. Очевидно, что темброво-акустические возможности и техника звукоизвлечения на инструментах во многом отшлифовали визуально-графические и регистровые контуры клишированных оборотов, определили мотивный состав и логику мелодического развёртывания. Их адаптация для клавира сопряжена с преобразованием, особенно актуальным в вариационном тематизме клавирных бассо-остинатных жанров – пассакалии, чаканы и граунда³. Выявление признаков неклавирного текста – интонационной лексики инструментов в клавирном тексте – демонстрирует свойства вариативности, диалогичности и полиструктурности клавирного уртекста и открывает возможности для исследователя и исполнителя в постижении его смысловой организации.

Музыкальный материал клавирных сочинений обращает на себя внимание некоторыми специфическими чертами, напоминающими манеру игры на лютне. Это вполне закономерно, так как клавирные вариации, в том числе и остинатные, являлись «наследниками» лютневого песенно-танцевального репертуара. Известны, например, лютневые чаканы немецкого композитора Г. Найзиндлера, английского скрипача и композитора У. Корбетта или французского лютниста и гитариста Р. де Визе. А лютневые табулатуры служили источником для клавирных обработок песен и танцев. К лют-

невым приёмам игры относится изложение аккорда в виде *арпеджиато*, получившее название «style brise» – «стиль в разбивку». Его особенностью является исполнение вертикальных созвучий способом зашпыливания струн одна за другой⁴. Техническое устройство инструмента вызвало к жизни типичные лютневые приёмы колорирования в пределах небольшой интервальной ячейки, орнаментальное расцветивание табулатуры гармоническими и ритмическими фигурациями ограниченного диапазона, мелодическую орнаментацию с обильным использованием проходящих звуков в пределах децимы, а также своеобразный способ аппликатуры. Некоторые из названных фактурных приёмов наблюдаются в Пассакалии для лютни Р. де Визе (пример № 1).

Пример № 1

Р. Визе. Пассакалия,
сюита для лютни (2-я вариация)

В процессе повторения «лютневые» приёмы отшлифовались в виде фигураций-клише и мигрировали в клавирную музыку композиторов различных национальных школ. Они особенно очевидны в образцах, где музыкальное пространство клавира регламентировано и отождествляется с камерным, лютневым. Материалом фигураций, как правило, служат аккордовые тоны, организованные посредством развёртывания вертикали в горизонтальные группы одинаковых длительностей (пример № 2).

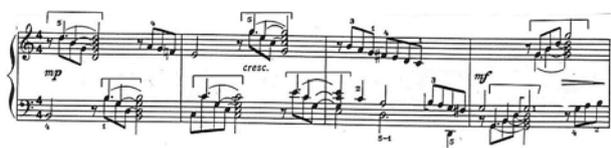
Пример № 2

Г. Пёрселл. Граунд *G dur*
(6-я вариация)

В Пассакалии *h moll* Ф. Куперена, в «Колоколах» английского композитора У. Бёрда, в 1-й вариации Граунда *d moll* Г. Пёрселла, а также 3-й и

10-й вариациях «Сарабанды с Партитой» И.-С. Баха (пример № 3) аккорд также излагается подобно лютневой орнаментально-фигуративной манере.

Пример № 3 И.-С. Бах. Сарабанда с Партитой.
3-я вариация



Вместе с тем, здесь очевиден процесс адаптации «лютневых» арпеджиато к пространству клавира, поскольку они звучат «разбросанно» и расстояние между крайними голосами превышает октаву.

В верхнем голосе клавирных сочинений мигрируют клише одной из наиболее развитых к тому времени инструментальных школ – скрипичной. Они впитали в себя исполнительские приёмы, связанные с акустическими и техническими особенностями скрипки, – универсального инструмента богатого виртуозными и выразительными возможностями. Однако «двухручник» включает скрипичные клише наиболее соответствующие клавишной специфике и обогащающие её звуковую «палитру». Среди них скрипичные *пассажи* большой протяжённости (в пределах 2-х октав) и в виде двойных нот⁶; гармонические и мелодические *фигурации* с широким расположением тонов⁷ и элементами скрытого двухголосия; «альбертиевы» басы⁸, раздвигающие рамки тембрового пространства клавира.

Так, кульминация в пассакалии из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» Баха, «пропитанная» непрерывающимися lamentациями, решена в духе скрипичных концертов (пример № 4). Аллюзию на скрипичное звучание даёт дублированная переменным интервалом гибкая мелодическая фигурация. В контексте «напряжённого» высокого регистра она вызывает впечатление повышенного эмоционального тонуса высказывания, свойственного музыкальному миру А. Вивальди.

Пример № 4 И.-С. Бах. Каприччио на отъезд
возлюбленного брата III ч.
Adagiosissimo



Гибкие, большого диапазона мелодические пассажи с широким «скрипичным» расположением то-

нов завершают 4-ю вариацию Партиты «Die Mäuegin» И. Фробергера – представителя южнонемецкой школы второй половины XVII века. Пассажи, выдержанные в «скрипичном стиле» двойных нот, встречаются в 5-й и 7-й вариациях Чаконы *F dur* Пёрселла и Граунде Т. Томкинса – валлийского композитора, автора около 50 клавирных пьес (пример № 5).

Пример № 5 Т. Томкинс Т. Граунд



В отдельных образцах ассоциации со скрипичной техникой игры возникают фрагментарно. Например, «скрипичные» фигурации со скрытым двухголосием развёртываются в объёме 2-х тактов верхнего голоса «Колоколов» Бёрда (пример № 6). Здесь опорные тоны формируют скрытую линию (см. тоны верхнего голоса: *c* и *d*) внутри орнаментальных структур и дублируют в октаву тоны баса. Они изображают удары малого колокола, образующие эффект эхо с ударами большого колокола (тоны темы *basso ostinato*).

Пример № 6 У. Бёрд. Колокола



Однако, наиболее тесная связь, несомненно, существовала между органной и клавишной исполнительскими традициями⁹. Некоторые клавишные приёмы колорирования близки сложившимся в импровизационных пьесах органного репертуара. Музыковеды отмечают особую роль мануальной техники в развитии орнаментального органного (клавирного) стиля, который складывался исключительно «...на прихотливых комбинациях гаммаобразных формул»¹⁰. Пассажи в виде линий обретают функции клише и встречаются как в ранних, так и более поздних образцах клавирных сочинений¹¹. Мягкие, преимущественно диатонические контуры мелодических линий 3-й и 9-й вариаций «Сарабанды с Партитой» Баха и 6-й и 8-й вариаций Граунда Тредж[ена] У. Бёрда (пример № 7) вызывают ассоциации с типично органными пассажами. Характерные для органа волнообразные пассажи адаптируются для камерного пространства клавира, где заполняют ограниченный диапазон и передаются из партии одной руки в партию другой.

Пример № 7 У. Бёрд. Граунд Тредж[ена]



Типичные для органа гармонические фигурации, один из звуков которых повторяется; пассажи в виде плавного прерываемого скачками мелодического движения; многоярусные дублирования тонов аккорда обусловлены спецификой игры на органе, близлежащие хроматические и повторяющиеся звуки которого сливались¹². Они также встречаются в клавирных образцах.

Гармонические фигурации, в которых выдерживается один из голосов субфактуры, наблюдаются в 17-й вариации Чаканы *G dur* Г.-Ф. Генделя (пример № 8).

Пример № 8 Г.-Ф. Гендель. Чакона *G dur* (17-я вариация)

Фактурные клише Пассакалии Г. Муффата (пример № 9) имитационным «плетением» плавных мелодических ячеек небольшого диапазона, комплементарной ритмикой и вуалированием акцентных долей такта, также, несомненно, близки органному полифоническому стилю.

Пример № 9 Г. Муффат. Пассакалия *g moll*

В 4-й и 9-й вариациях «Сарабанды с Партитой» Баха и Граунде Томкинса (пример № 10) звучат фигурации, плавное мелодическое движение которых «разрывается» скачками. Они как будто направлены на достижение эффекта разъединения «сливаемых» на органе звуков. А перенос клише из одного регистра в другой имитирует органный приём контраста звучания различных мануалов.

Пример № 10 Т. Томкинс. Граунд



В «Колоколах» Бёрда (пример № 11) один из средних голосов (т. 1 – т. 2), а затем нижний (т. 3) и верхний (т. 4) выполняют роль орнаментальной педали, которая по общему колориту и мелодической графике напоминает органные плавные линии-клише. Однако это только иллюзия плавности¹³, поскольку на клавишных инструментах было невозможно варьировать атаку звука и «переливать» один звук в другой. Природа техники барочного клавира, в большей степени, направлена к созданию богатства моторно-динамических эффектов.

Пример № 11 У. Бёрд. Колокола (ц. 2 и ц. 5)



Интересно, что в клавирных басса-остинатных жанрах складывается своеобразная логика композиционно-масштабных пропорций применения приёмов-клише, «заимствованных» из «чужого» репертуара. Для экспозиционных разделов композиций становится закономерной ориентация на лютневую манеру изложения тематизма, а для развивающих и заключительных – на скрипичные или органные приёмы колорирования. К примеру, в Граунде Томкинса камерное «лютневое пространство» над-остинатного пласта (над темой) сменяется quasi-органном «текущим» и линейно-пологим. А в качестве каденционно-

заключительного раздела выступают клише, открытализовавшиеся в органных фугах. Здесь, подобно репризному разделу фуги на смену тематическому рельефу, исчерпавшему свои выразительные возможности развития, приходят импровизационные пассажи, которые «пересекают» крайние регистры клавира. Музыкальное пространство значительно расширяется.

Музыкальный анализ демонстрирует многообразие орнаментальных структур, сложившихся в репертуаре для духовых инструментов и мигрировавших в клавирную музыку. Они свидетельствуют о музыкально-сценическом или бытовом происхождении и выполняют в тематизме роль поясняющих «ситуативных знаков». В пьесах «Флейта и барабан», «Трубы» Бёрда посредством клише представлены маленькие «сценки-настроения» с атрибутикой батальной сцены. Вместе с тем, программные пьесы английских верджиналистов не содержат сюжета¹⁴. Бёрд подражает музыкальным инструментам, конкретизируя бытовую обстановку, в которой они звучали.

Фигурационные клише, имитирующие игру на трубе, флейте или колоколах в контексте названных сочинений, образуют ассоциативные связи. Например, верхний пласт программной верджинальной пьесы «Флейта и барабан» Бёрда включает мелодическую разновидность «знака свирели» в виде «развёрнутой трели»¹⁵. Через имитацию тембра флейты и его внетекстовые значения лексика представляет в музыке образы пасторали. В контексте мелодической линии клавирного сочинения смысл звукоподражания сохраняется, поскольку точно воспроизводится характер исполнения клише, свойственного флейтовым наигрышам. Флейтовая трель и её нисходящее поступенное интонационное развёртывание приближены к воинственным сигнальным клише, так как пьеса входит в программный цикл «Битва» (пример № 12).

Пример № 12

У. Бёрд. Флейта и барабан
(1-я вариация)

Далее в контексте орнаментальных фигур многократные интонационные повторы в ограниченном диапазоне, длительное секвенцирование акцентируют виртуозные и динамические свойства клише, погружая слушателя в ситуацию театральности игры, светского праздника с оттенком пасторали.

В верхнем голосе другой quasi-военной пасторали «Трубы» автор ориентирует слушателя на абсолютно иную ситуацию. Клише *фанфары* в тембровой окраске трубы, имитируемой на клавире, и жанровая характерность *марша*, передают впечатление от игровой «военно-строевой» музыки (пример № 13).

Пример № 13

У. Бёрд. Трубы



Рассмотренные здесь процессы включения в клавирный уртекст западноевропейского барокко интонационной лексики неклавирной этимологии закономерны и отображают специфику практики совместного инструментального музицирования. Они демонстрируют семантические процессы интертекстуальных взаимодействий различных инструментальных традиций. В равной степени характерные для различных периодов формирования клавирного текста, они во многом определяют специфику стилистики инструментального тематизма в целом. Вместе с тем, направление этих и многих других процессов определили акустические, технические и выразительные возможности собственно клавира, поскольку клише неклавирного происхождения проходят отбор и адаптацию к акустическим и техническим возможностям инструмента. Их конфигурация, функционирование и организация в тематизме во многом обусловлены тембровой спецификой. Результатом свободного сосуществования названных процессов в клавирной музыке становится актуализация её своеобразия и непреходящей ценности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наблюдения за этими и многими другими процессами содержатся в изданиях: Nelson U. The technique of variation... from a de Cabesson to M. Reger // University of California

publication in music. – Vol. 3. – Berkeley – Los Ang., 1962; Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music. – Princeton, 1978.

² Методология статьи находится в русле разработок, осуществляемых в Лаборатории музыкальной семантики (науч. рук. д-р иск. Л. Шаймухаметова), по изучению специфики старинного уртекста как вариативного и полиструктурного феномена, хранящего «память» об иных инструментальных текстах. См., к примеру: Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002; Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 31–43; статьи: Гордеева Е. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 198–202; Гордеева Е. Тембровая вариативность и акустические образы музыкальных инструментов в «quasi-партитуре» клавирных произведений И.-С. Баха // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. по материалам II междунар. науч. конф. 13–14 ноября 2008 г. – Астрахань, 2008. – С. 93–97; Морейн К. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. – 2011 / 2 (9). – С. 165–170.

³ Как известно, в основе бассо-остинатных жанров лежит оппозиция неизменной линейной темы баса и изменяющего мелодико-фигуративного тематизма верхнего – над-остинатного пласта. Последний, «будто бы специально предназначен для экспериментирования в области подвижных и изменчивых интонационных сущностей» в виде орнаментальных структур. Подробно см. об этом: Алексеева И. Бассо остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: дис. ... д-ра искусств. – Новосибирск, 2006. – С. 117.

⁴ Описание названного приёма в практике лютневой музицирования см.: Буркова Н. Становление инструментального мышления в лютневой музыке XVI – начала XVII веков // Проблемы музыкознания: сб. ст. молодых музыковедов / НГК им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2002. – Вып. 2. – С. 20–28. Т. Оганова наблюдает сходство музыки английских верджиналистов со специфической манерой игры «style brisé» французских лютневистов. См.: Оганова Т. Английская верджинальная музыка: проблемы формирования инструментального мышления: дис. ... канд. искусств. – М., 1998. – С. 43.

⁵ См. об этом в статье: Алексеева И. Приёмы работы над техникой колорирования в курсе гармонии для студентов-пианистов вузе // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 1993. – Вып. 125. – С. 48–68.

⁶ Клише в виде терцовых и секстовых удвоений тонов (приём *divisi*) Т. Оганова связывает также с приёмами техники игры на *viola da gamba*, значительно обогатившими практику фигурирования на клавире [см.: Оганова Т. Указ. соч. С. 92].

⁷ Этот приём обусловлен спецификой исполнения тонов на разных струнах скрипки. Подробно о практике скрипичного музицирования см.: Шлыкова Е. Исполнение скрипичной

музыки барокко в свете культурно-исторической традиции: автореф. дис. ... канд. искусств. – Ростов н/Д, 2000.

⁸ Частный случай применения скрипичного приёма в виде «ритмизованного арпеджио» Н. Триандофилова отмечает в сочинениях французских клавесинистов. См.: Триандофилова Н. Искусство импровизации *Basso continuo* и французская клавирная музыка XVII–XVIII веков // Старинная музыка сегодня: матер. науч.-практ. конф. / Ростовская консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2004. – С. 340.

⁹ Клавир в эпоху барокко был родовым понятием и включал все виды клавишных инструментов. Со временем произошла жёсткая дифференциация клавишных инструментов. Например, в трактате по технике игры на клавире (1609) «Трансильванец» Дж. Дирута впервые принципиально разделяет технику игры на органе и «оперённых» инструментах (чембало). Здесь противопоставляется предназначение и репертуар этих инструментов: «... на органе играется “музыка”, на чембало – “танцы”, соответственно этому различается и статус музыкантов-“органистов” и “игрецов танцев”» (цит. по: Березовская Л. «Трансильванец» Джироламо Дируты // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 147).

¹⁰ Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры и техники диминуций в органной музыке XVI–VII столетий // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII веков): сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып. 151. – С. 137.

¹¹ Подробно об этом см. во II части диссертации И. Алексеевой «Бассо остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко».

¹² Браудо И. Об органной и клавирной музыке. – Л.: Музыка, 1976.

¹³ Важную роль в процессе восприятия, по-видимому, играет представление о реальном физическом движении в пространстве, лежащем в основе клише, а также о пластике исполнительских движений. В первом случае оно опирается на впечатление о поступательности, плавности и экономности исполнительских движений. Во втором, – на представление о резкой пластике и большом расходе энергии при исполнении скачков.

¹⁴ Даже в пьесе Булла, названной «Сражение и не сражение» и подразумевающей изображение батальной сцены, не дано развёрнутой музыкальной характеристики битвы. Авторские ремарки в тексте – «Тема, которая исполнялась перед сражением», «Похоронный звон, сначала медленно, потом быстрее, 10 раз» (т. 141–144) или «Колокола, быстро, 20 раз» – также не направлены на изображение деталей сюжета. О функции программы в сочинениях французских клавесинистов и английских верджиналистов см. в диссертационном исследовании: Сысоева А. Программность в инструментальной музыке барокко: проблемы типологии национальных школ: дис. ... канд. искусств. – М., 1992.

¹⁵ Описание интонационно лексического «словаря» содержится в монографии: Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: ГИИ, 1999.

Алексеева Ирина Васильевна

доктор искусств. наук, профессор,
сотрудник Лаборатории музыкальной семантики,
заведующая кафедрой теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова



К. Н. МОРЕИН

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмаилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.71

КЛАВИРНЫЙ УРТЕКСТ КАК АНСАМБЛЕВАЯ ПАРТИТУРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ БАРОККО

Клавирные уртексты XVII–XVIII вв. являются неотъемлемой частью репертуара музыкантов, играющих на клавишных инструментах. Но как исполнители на старинных инструментах (органе и клавесине), так и исполнители на современном фортепиано рассматривают клавирный уртекст барокко с тех же позиций, что и опусы для клавишных инструментов XVIII, XIX, XX вв. Клавирные барочные произведения изучаются исключительно как сочинения для клавесина, как тексты, созданные «раз и навсегда», не подлежащие трансформации или исполнению на других инструментах. Однако, клавирный уртекст барокко имеет принципиальные отличия от двухстрочников венского классицизма, романтизма и XX столетия. Он обладает иной структурой и свойствами, так как создавался в традициях музицирования XVII–XVIII вв. и был предназначен для активного использования именно в барочной практике *музицирования как способа общения через музыку*.

Барочные музыканты (профессионалы и любители) «общались» друг с другом посредством игры на различных инструментах – лютях, арфах, флейтах, виолах (предшественниках скрипок и виолончелей), разнообразных моделях клавишных инструментов (от миниатюрного спинета до гравичембало¹ с несколькими мануалами). У музыкальных инструментов к XVII в. сформировался определённый музыкальный «словарь» – инструментальные клише, комплекс узнаваемых интонаций и приёмов звукоизвлечения. Всё многообразие интонационной лексики, свойственной богатому инструментарию эпохи барокко, получило фиксацию в клавирном уртексте. Клавирные уртексты озвучивались различными ансамблями и камерными оркестрами, поскольку изначально предназначались для развёртывания в ансамблевую или оркестровую партитуру. Возрождение практики аутентичного исполнительства в настоящее время находит всё больше подтверждений тому факту, что клавирные опусы второй половины XVII – начала XVIII столетий являются свёрнутыми в двухстрочник quasi-партитурами².

Эпоха барокко была особым периодом, в котором ансамблевое музицирование главенствовало во всех сферах музыкальной жизни – в профессиональном и любительском исполнительстве и музицировании как излюбленном времяпрепровождении знати.

Результатом повсеместного распространения ансамблевого музицирования явилась его ведущая роль и в практике композиторов, которые обеспечивали музицирующее общество материалом для общения через музыку в ансамбле. Клавирный уртекст в эпоху барокко становится универсальной формой, в рамках которой «мастера сочинения» быстро распространяют свои ансамблевые и оркестровые опусы, «свёрнутые» в клавирный двухстрочник, по всей музицирующей Европе.

Те же закономерности организации текста обнаруживаются и в клавирных сонатах Д. Скарлатти. Наследие композитора, насчитывающее более пятисот опусов, зафиксированных в двухстрочном варианте, как правило, не анализируется с позиций quasi-партитуристности. В исследованиях и монографиях, посвящённых творчеству композитора, его клавирные сонаты в основном рассматриваются в контексте проблем развития музыки для клавишных инструментов (особенности виртуозной фактуры, анализ формы старинной двухчастной сонаты и др. [9; 10; 16–19]). Однако если рассматривать столь внушительное количество клавирных произведений в контексте практики музицирования барочной эпохи и жизни композитора в целом, то пять сотен двухстрочных опусов предстанут в ином – «неклавирном» свете. Д. Скарлатти является автором 14 опер (почти все утрачены полностью или частично), светских ораторий, серенад, кантат, духовной музыки, но не сохранилось каких-либо автографов его концертов для солирующего инструмента с оркестром, дуэтов и трио. Это обстоятельство кажется невероятным не только по причине массовой популярности этих жанров в XVII–XVIII вв. Почти всю жизнь Д. Скарлатти работал в условиях, где создание оркестровых сочинений, дуэтов и трио было неотъемлемой частью композиторской практики: композитор и органист Неаполитанской капеллы; служба при дворе польской королевы-изгнанницы Марии Казимиры и написание сочинений для её домашнего театра; капельмейстер в соборе св. Петра; учитель музыки и придворный композитор Марии Барбары при дворе португальского короля в Лиссабоне, а позже и в Испании.

В действительности, инструментальные дуэты, трио, концерты для солирующего инструмента с оркестром Д. Скарлатти не были утрачены. Множество

вариантов сочинений в этих жанрах содержатся в пятистах сонатах композитора в свёрнутой, редуцированной в клавиш записи. При овладении необходимыми навыками прочтения, расшифровки и развёртывания клавишных двухстрочников барокко сонаты Д. Скарлатти могут быть преобразованы в самые разнообразные дуэты, трио и сочинения для камерного оркестра.

В современной исполнительской практике существует многообразие вариантов озвучивания клавишных сонат Д. Скарлатти средствами органа и инструментов неклавишной природы: квартет флейт, арфа, квартет виолончелей, дуэт гитар, дуэт скрипки и органа и множество других ансамблевых вариантов. Музыканты, увлечённые возрождением аутентичного исполнительства во многих странах, всё чаще обращаются к клавишным сонатам Д. Скарлатти, так как в их структуре достаточно ясно прослеживаются акустические образы старинных инструментов, оркестровых групп *solo* и *continuo*, и их преобразование доступно как для музыканта-профессионала³, так и для музыканта-любителя.

Свидетельства о том, что клавишные уртексты XVII–XVIII столетий являются *quasi*-партитурами для ансамблевых и оркестровых сочинений, отразились не только в особенностях структуры нотных первоисточников. Произведения живописи того времени также запечатлели в явной и символической форме использование клавишной записи как основного материала для ансамблевого музицирования. В качестве примера приведём некоторые сцены музицирования в живописи XVII–XVIII столетий, а также натюрморт из нескольких музыкальных инструментов. На каждой из приведённых ниже иллюстраций изображена нотная рукопись. Текст рукописей представляет собой клавишный двухстрочник или же запись одной инструментальной партии. В натюрморте, составленном из музыкальных инструментов (ил. 1), и в сценах музицирования, персонажи которых поют и играют на лютнях, флейтах, скрипках, виолончелях, клавесидах (ил. 2, 3, 4, 5), отметим общую характерную особенность изображений. Все музицирующие герои, изображённые на картинах, исполняют произведение по клавишному двухстрочнику или же развёртывают свои партии из темы, выписанной на *одном* нотоносце. В центре композиций из музыкальных инструментов также изображена *одна* нотная рукопись. Так, благодаря музыкальным натюрмортам Эваристо Баскениса⁴ до нас дошли изображения не только различных музыкальных инструментов (лютни, арфы, басовой виолы да гамба, миниатюрных переносных спинетов, барочной скрипки, гитары, флейт и др.), которые отличает почти фотографическая точность исполнения. В центре композиций из музыкальных инструментов на картинах художника изображены одна или две нотных рукописи, которые свидетельствуют о возможности исполнения сочине-

ния любым из изображённых инструментов, или же всем ансамблем. Один из музыкальных натюрмортов XVII в. (ил. 1) открывается зрителю на фоне поднятого роскошного занавеса, символизирующего приглашение к музицированию, начало встречи, подобно открытию театрального спектакля. На столе лежат пять инструментов (слева – направо): две лютни, миниатюрный переносной клавиш, барочная скрипка, барочная гитара. На пюпитре клавира и под его клавиатурой изображены нотные рукописи, на которых чётко просматривается *одна партия*.

Таким образом, живописное полотно служит ценным документом эпохи: оно информирует зрителя о традициях исполнения музыки в ансамблевой форме на основе свёрнутого текста. В распоряжении пяти музыкантов⁵, по свидетельству живописного мастера, были только две нотные рукописи с одной записанной партией. Каждый из ансамблистов исполнял сочинение на своём инструменте – лютне, скрипке или клавише, развёртывая текст в соответствии с возможностями звукоизвлечения инструмента.



Ил. 1. Эваристо Баскенис.
Натюрморт с музыкальными инструментами. XVII в.

Текст, который возможно исполнить на инструментах разной природы, изначально должен был содержать не только различные инструментальные клише. Он должен был обладать свойством инварианта – основы для преобразования и развёртывания в ту или иную партитуру (в зависимости от каждой конкретной ситуации). Это свойство барочного уртекста ярко отражено на полотне Э. Баскениса «Художник Баскенис и лютнист Оттавио Ольярди» (ил. 2). На картине изображены два исполнителя – клавесинист (и автор картины), играющий на переносном спинете, и лютнист, исполняющий свою партию на теорбе. Очевидно, что музыканты, расположенные так близко друг к другу, исполняют произведение по одному и тому же тексту, стоящему на пюпитре клавира. Рядом с ними на столе лежат ещё два инструмента – барочная гитара и контрабас, свидетельствующие о возможности исполнения сочинения и в другом инструментальном составе.



Ил. 2. Эваристо Баскенис.
Художник Баскенис и лютнист Оттавио Ольярди. XVII в.

Ансамбль с гораздо большим количеством участников запечатлён на картине Карло Амальфи⁶ «Музыкальное собрание» (ил. 3). На ней изображены 9 персон (дамы и кавалеры в богатых одеждах), 6 из которых держат тот или иной музыкальный инструмент (слева – направо): лютню, теорбу, блокфлейту, лютню, скрипку, барочную гитару. Инструменты двух музыкантов – клавиесин и скрипка – лежат на столе, вокруг которого расположились исполнители. Дама, придерживающая рукой ноты, которые стоят на пюпитре, возможно, является автором сочинения, озвучиваемого ансамблем. Таким образом, лишь одна из участниц исполнения изображена без музыкального инструмента. Возможно, она – певица, и музыкальным инструментом является её собственный голос.

Среди столь большого количества исполнителей изображены только две нотные рукописи. Эта примечательная особенность позволяет сделать вывод, что 9 ансамблистов развёртывают свои партии из текста, представляющего собой quasi-партитуру.

Участниками игры в ансамбле, изображённой на картине Йозефа ван Акена⁷ «Музицирующие на



Ил. 3. Карло Амальфи.
Музыкальное собрание. 1725 г.

террасе», являются 8 персон, 6 из них – музыканты (ил. 4). Большинство из них изображены в домашней одежде, что подчёркивает традиционность музицирования как излюбленного времяпрепровождения не только в гостях, но и в домашнем кругу. Рядом с исполнителями, играющими на контрабасе, скрипке, духовых инструментах и лютне, всего лишь две нотных рукописи. Одна из них хорошо видна – это ноты, лежащие на полу рядом с лютнисткой (контрабасист, фэготист и лютнистка, видимо, хорошо знают сочинение, так как не смотрят в ноты). Оставшиеся трое ансамблистов, изображённых на заднем плане, напротив, внимательно смотрят в рукопись, которую держит певица. Скрипач рядом с певицей указывает смычком на что-то в этих же нотах. Справа от скрипача в текст внимательно всматривается господин в парике, играющий на духовом инструменте.

Запечатлённая в живописи сцена знаменательна тем, что в ней отражены характерные особенности светского ансамблевого музицирования барочной эпохи. Контрабасист, лютнистка и фэготист в данном ансамбле, вероятнее всего, исполняют партию basso continuo – продолженного баса, которая при озвучивании её редуцированного (свёрнутого) варианта была легка для запоминания и не требовала от музыкантов особого мастерства, исключая необходимость чёткого метро-ритмического сопровождения. Можно также предположить, что фэготист и контрабасист исполняют простую последовательность долгих длительностей, которую представляла собой редуцированная партия basso continuo. Функция лютни нередко заключалась в украшении этой партии посредством арпеджированных аккордов.



Ил. 4. Йозеф ван Акен.
Музицирующие на террасе. XVIII в.

Группа музыкантов, внимательно смотрящих в ноты (скрипач, певица и музыкант, играющий на духовом инструменте), в этой сцене является солирующей, и её партии отличались интонационным и метrorитмическим многообразием. Одной из функций солистов был обмен репликами, о текстовых границах которых договаривались перед исполнением. Быть может, именно на них и указывает скрипач.

Символично для quasi-партитуры как результата развёртывания барочного клавирного уртекста изображение, напечатанное на титульном листе издания «Сочинений для клавирина» Жана-Анри Англебера, французского композитора-клавириста XVII века⁸.

На гравюре, размещённой на обложке сборника его *клавирных* сочинений, изображена персонафикация (олицетворение) Музыки, которая восседает на вершине сферы, играя на лире. Бесконечный свиток нот разворачивается, ниспадая с её колена. У подножия сферы – крылатые путти (маленькие ангелы) – поют и играют на органе, флейте и скрипке. Вокруг них расположены другие инструменты – клавишин, скрипка, виола да гамба, харпсихорд, лютия и блокфлейта, а также открытый сборник нот. В левом верхнем углу изображён «трофей» из инструментов, который объединяет рог, флейту пана, гобой и трубу. Размещение на титульном листе сборника клавирных текстов представителей всех инструментальных групп барочной музыки весьма примечательно. Символическое изображение всего тембрового многообразия музыкального инструментария XVII–XVIII столетий не может иметь отношения к опусам, предназначенным только для исполнения на клавишине (той или иной модели). Этому противоречат сами тембровые средства клавиринов (вне зависимости от количества мануалов), на которых имитация legato виол или *leggiero* флейт невозможна, несмотря на наличие регистровых переключателей для расширения дискантов, октавного удвоения и изменения тембровой окраски («лютневый» тембр). Следовательно, сюжет, зафиксированный на данной гравюре, свидетельствует об особых структурных особенностях клавирных опусов барокко, а именно – о свойствах quasi-партитуры, а структура клавирного барочного уртекста действительно является свёрнутой записью ансамблевых и оркестровых сочинений.

Подобное изображение могло бы украшать и издание «30 Essercizi» Д. Скарлатти. Его двухстрочни-



Ил. 5. Корнелиус Вермолен.
Титульный лист «Сочинений для клавирина»
Жана-Анри Англебера. XVIII в.

ки, фиксируя богатейшее разнообразие инструментальных клише ансамблевой и оркестровой музыки XVII–XVIII вв., превращаются в настоящую энциклопедию для изучения в нотографической форме практики музицирования эпохи барокко. Изучение клавирных уртекстов Д. Скарлатти в контексте художественной культуры эпохи предоставляет большие возможности ознакомления с типичными дуэтами, трио и группами камерного барочного оркестра на материале даже нескольких сочинений. Практически каждый клавирный опус композитора в редуцированной форме содержит акустические образы лютии, арфы, семейства виол, органа, флейты, валторн и других старинных инструментов.

Технология прочтения и развёртывания клавирных сонат Д. Скарлатти (и клавирной барочной музыки в целом) с её конечной целью преобразования в ансамблевые партитуры содержит самые широкие возможности для развития мышления и исполнительского мастерства музыканта. Профессиональный исполнитель или любитель музыки, преподаватель теоретических или практических дисциплин музыкального образования – для любого из них клавирный барочный уртекст может стать настоящей школой творческого музицирования XVII–XVIII столетий, а также сферой общения через музыку в любом составе и окружении, вне зависимости от уровня исполнительского мастерства и наличия тех или иных инструментов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Указание на исполнение опусов на гравичембало – модели клавирина с несколькими мануалами, обладающей максимальными динамическими возможностями из всего семейства клавиринов, содержит название единственного прижизненного издания сонат Д. Скарлатти «30 Essercizi per

Gravicembalo». Гравичембало обладал возможностями имитации оркестровых звучностей и ансамблевых диалогов.

² Здесь уместно упомянуть исполнение клавирных сочинений из «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах» эксклюзивным артистом Harmonia Mundi USA профессором Эндрю

Лоуренсом-Кингом (Andrew Lawrence-King) (итальянская барочная арфа) совместно с ансамблем солистов МГАФ «Мадригал» в 2009 г.

³ Ансамбль старинной музыки «Navis Temporis» (художественный руководитель – автор статьи К. Н. Морейн) в практике исполнения барочной музыки опирается на подобную технологию развёртывания клавишных уртекстов в ансамблевую партитуру с участием скрипки, альты, блокфлейты, а также инструментов, тембры которых имитируются с помощью синтезатора (орган, клавесин, лютня).

⁴ Баскенис, Эваристо (Baskenis, Evaristo) – итальянский живописец, родился в 1607 г. в Бергамо, умер там же в 1677 г.

⁵ Количество исполнителей могло быть и меньшим. Барочные музыканты, как правило, владели игрой на нескольких инструментах и могли менять их во время исполнения.

⁶ Амальфи, Карло (Amalfi, Carlo) – итальянский художник. Родился в Сорренто в 1707 г., умер в Неаполе в 1787 г.

⁷ Йозеф ван Акен (Joseph Van Aken) – фламандский художник, родился в 1709 г. в Антверпене, умер в Лондоне в 1749 г.

⁸ Paris, l'auteur (s.d.) Gravure d'après P. Mignard (1689), engraving, Cornelis Vermeulen (1732–1813).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 198–202.

2. Гордеева Е. В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И. С. Баха // Музыка прошлого и современность: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2010. – С. 22–32.

3. Гордеева Е. В. Сюжетно-ситуативный знак «ансамбля солистов» и его лексикография в клавирных сочинениях И. С. Баха // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. Всерос. науч. конф. 6–9 апреля 2009 г. / ГКА им. Маймонида. – М., 2009. – С. 114–122.

4. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных текстах И. С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2010.

5. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии 16–18 вв. – Л.: Музгиз, 1960.

6. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2002.

7. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инсруктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2005.

8. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. – Уфа, 2004. – С. 39–56.

9. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю. – М.: Музыка, 1994.

10. Петров Ю. Скарлатти Д. // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 46.

11. Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002.

12. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998.

13. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. – Уфа, 2004. – С. 3–16.

14. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 – С. 31–43.

15. Flannery M. A Chronological Order For The Keyboard Sonatas Of Domenico Scarlatti (1685–1757) (Studies in the History and Interpretation of Music). – Edwin Mellen Press, 2004.

16. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. – Princeton, 1953, 1970.

17. Place Adelaide de Scarlatti. – Fayard, 2003.

18. Sutcliffe W. Dean The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style. – Cambridge University Press, 2003.

19. Vidali Carole F. Alessandro and Domenico Scarlatti: A Guide to Research. – Garland Publishing, 1993.

Морейн Ксения Николаевна

преподаватель, аспирант

Лаборатории музыкальной семантики

Уфимской государственной академии искусств

им. Загира Исмагилова



Редакция журнала
«Проблемы музыкальной науки» поздравляет

Валентину Николаевну Холопову

заслуженного деятеля искусств России,
доктора искусствоведения, зав. кафедрой
междисциплинарных специализаций музыковедов,
профессора Московской консерватории
и члена редколлегии журнала «ПМН»
с присуждением

**Премии Правительства
Российской Федерации 2011 года**

в области культуры
*«За инновационные научные
и педагогические труды»*

Церемония вручения состоялась 3 марта 2012 го-
да в присутствии Председателя Правительства



Российской Федерации
В. В. Путина. Премии вру-
чал министр культуры Рос-
сии А. А. Авдеев. Среди
лауреатов премии имена
таких музыкантов, как руко-
водитель Центра оперного
пения Галина Вишневская,
эстрадный певец Иосиф
Кобзон, композитор Ефрем
Подгайц.

В ответной речи Валентина Николаевна говори-
ла о значимости в мире российского музыковедения,
затем преподнесла Председателю Правительства РФ
свои книги.

ПРЕДСТАВЛЯЕМ НОВОГО ЧЛЕНА РЕДКОЛЛЕГИИ ЖУРНАЛА

Крылова Александра Владимировна



член редколлегии Российского
специализированного журнала
«Проблемы музыкальной нау-
ки», доктор культурологии, кан-
дидат искусствоведения, про-
фессор, проректор по научной
работе, заведующая кафедрой
музыкального менеджмента

Ростовской государственной консерватории (ака-
демии) им. С. В. Рахманинова. Автор более 70
научных и учебно-методических работ, в их чис-
ле монографий «Рекламная аудиокommunikация в
современной культуре», «Звук в рекламе», статей
по вопросам теории музыки, арт-менеджмента,
специфики рекламного звука, его воздействия на
потребителей и др.

ЙОЗЕФ ГАЙДН: К 280-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА

**Список изданий и видеоматериалов
Лаборатории музыкальной семантики,
подготовленных к юбилейной дате
композитора**

1. **Фильм о Гайдне «Мой язык понимают во всём
мире». Перевод с немецкого под общей редакцией
Л. Н. Шаймухаметовой.** Звучат фрагменты опер-
ных, вокальных, симфонических произведений в
исполнении Венского симфонического оркестра, ор-
кестра Венской государственной оперы, «Эстергази-
ансамбля», Венского хора мальчиков.

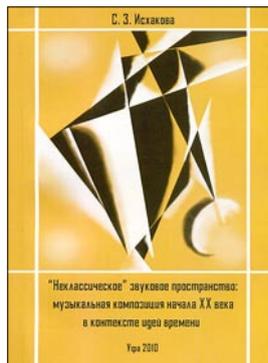
2. **Фотоальбом «Неизвестный Гайдн»** (по мате-
риалам музеев Вены и Айзенштадта) с коммента-
риями составителя.

3. **Гайдн. «Чудо-симфонии». Методическая
разработка из серии «Занимательная инструмен-
товка в фортепианном классе ДМШ».** Учебно-
методический комплект с аудио- и видеоприло-
жением (разработка ролевых игр, интонационных
этюдов, пазлы и слайд-фильм с показом картинок-
масок западноевропейского карнавала для младших
и средних классов).

Информацию о других изданиях, в том числе о
медиа средствах в учебном процессе, вы можете уви-
деть на официальном сайте Лаборатории музыкаль-
ной семантики по адресу: www.lab-ms.narod.ru



АНОНСЫ РОССИЙСКИХ ИЗДАНИЙ



Исхакова С. З. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: исследование. – Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, 2010. – 204 с. – ISBN 978-5-93716-046-1.

Рекомендовано Учебно-методическим объединением вузов Российской

Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для студентов и слушателей высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Композиция».

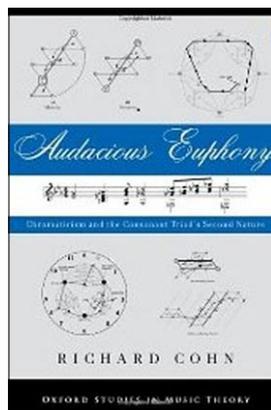
Проблема осмысления музыкальных явлений начала XX века, несмотря на значительную степень изученности, остаётся актуальной как в современной науке, так и в педагогике. Данное исследование пред-

лагает анализ композиционных техник К. Дебюсси, А. Скрябина, А. Шёнберга и А. Веберна сквозь призму представлений о природе звукового пространства. Именно теоретическое обоснование нового пространственно-временного континуума, «управляющего» механизмами музыкального мышления, позволит объяснить причины столь необычного звучания новейшей музыки.

Книга может быть полезной как композиторам, так и исполнителям авангардной музыки XX века, зачастую недоумевающим по поводу её «неблагозвучного» и малопонятного внешнего облика, позволит им по-новому взглянуть на непривычный звукообразный мир. Разработка проблемы функционирования авангардных направлений в музыке начала XX века по-новому освещает и процессы, происходящие в звуковом пространстве современных композиторов России.

По вопросам приобретения книги обращаться: brigadir_narodny@mail.ru или по телефону 8-9276366050.

РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОР ЗАРУБЕЖНЫХ ИЗДАНИЙ



Richard Cohn. Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature (Oxford Studies in Music Theory). – New York: Oxford University Press, 2012.

Ричард Кон. Дерзкое благозвучие: Хроматическая гармония и вторая природа трезвучия. – Издательство Оксфордского университета, 2012

Книгу Ричарда Кона, основоположника неоримановской теории, ожидали увидеть многие исследователи позднеромантической гармонии. Автор данной рецензии выразил Доктору Кону свое желание увидеть её опубликованной ещё в 2001 году. Путь к напи-

санию и публикации был долгим и богатым на события. Начиная со обзора в Журнале «Теории музыки» (Introduction to Neo-Riemannian Theory: a Survey and a Historical Perspective, 1998), через ряд важнейших публикаций, таких как «Гексагоновые полюса и блуждающая гармония в Парсифале» в журнале «Оксфордские оперные исследования», «Блуждающие соотношения в фрейдовскую эпоху тональных обозначений» (Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age) в журнале «Американского музыковедческого общества» (2004) Ричард Кон последовательно и основательно работал над постулатами новейшей теории гармонии. Российский читатель, вероятно, обнаружит серьёзные нововведения в понятия гармонической последовательности, голосоведения и тонального синтаксиса. Их обсуждение, как мне представляется, важно и необходимо для дальнейшего развития теории музыки в России.

Доктор Ильдар Ханнанов





**Res musica. Eesti Muusika-
teaduse Seltsi ja Eesti
Muusika-ja teatriakademia
muusikateaduse osakona
aastaraamat. Tallinn, Es-
tonia.**

**Res musica. Журнал теории
музыки Эстонской ака-
демии театра и музыки.
Ред. Урве Липпус. Таллин,
Эстония.**

Журнал «Res musica», посвященный современным проблемам теории музыки, представляет удачный образец международного научного моста, соединяющего важнейшие центры и фигуры западной теоретической мысли и их восточно-европейские аналоги. Доктор Март Хумал и его ученик Керри Котта предлагают взвешенный и широкий подход к насущным проблемам гармонии, контрапункта,

формы и теории музыки XX века. Выпуск 3 за 2011 год содержит подборку статей, представленных ранее на Шестой Международной конференции по теории музыки, проведенной в Таллине осенью 2010 года. Доктору Хумалу удалось собрать созвездие американских и западноевропейских теоретиков шенкеровского направления (среди них были Паунди Бурштейн, Стефан Злотов, Дэвид Неймауэр, Олли Вайсаллу) и выступить со своим, оригинальным концептуальным подходом к теории Хайнриха Шенкера. Поскольку эта тема является центральной для современной западной теории музыки и, скорее всего, российскому музыковедению не избежать столкновения с её новейшими постулатами, конференция в Таллине и публикуемый журнал представляют исключительно интересный проект международного научного сотрудничества. Можно поздравить доктора Хумала с таким успешным начинанием и пожелать тесного и дружеского взаимодействия с «Проблемами музыкальной науки» и другими научными журналами России.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ КОНФЕРЕНЦИИ ПО ПРОБЛЕМАМ РОССИЙСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

За последний год в Англии активизировался интерес к российской проблематике. Были проведены несколько крупных конференций. Так, например, летом 2011 года прошла международная конференция в Даремском университете «Русская теория музыки: переоценка и новые открытия» (Russian Music Theory: Reappraisal and Rediscovery), собравшая весьма большой и представительный форум музыковедов России и их западных коллег. Обсуждались серьезные вопросы теории музыки, истории музыки недавнего прошлого. Организатор конференции, доктор Патрик Зук, получил множество благодарностей от её участников.

В 2009 году была организована конференция по русской, советской и российской тематике в Кембридже «1948 в контексте» (1948 and All That), которая также прошла с большим успехом. Выступали Ричард Тарускин, Марина Фролова-Уолкер.

Весной прошлого года недавно образованное общество по изучению Восточноевропейской музыки созвало конференцию в Оксфорде «Музы-

кальные перекрёстки. Теория музыки и музыкальная критика» (Musical Crossroads. Music Theory and Criticism). Несмотря на небольшой состав, на ней были поставлены важные вопросы, касающиеся теории музыки в России. Пленарный доклад прочитал Дэвид Фаннинг. Этой весной, в апреле, в Лондонском Университете, в Голдсмитском Колледже, прошла другая крупная конференция по русской, советской и российской тематике. Её организовал доктор Александр Ивашкин, профессор Лондонского университета. Особенностью этой конференции явилось проведение нескольких круглых столов с ведущими российскими композиторами, включая Елену Фирсову и Евгения Тарнопольского. Всё это напоминает задержавшийся выход принцессы. В данном случае Запад ожидает крупного выхода на российское музыковедческое пространство, а также готовится принять большую интраду российских музыковедов у себя.

Доктор Ильдар Ханнанов
зав. Международным отделом журнала «ПМП»



Венская Летняя Академия Мастер-классы



**Художественный руководитель
и автор проекта Елена Толстых**

**Kaiserstrasse 10, 1070 Wien
spielstatt@gmail.com
Web www.spielstatt.at**

Мастер-класс для инструменталистов

5 – 11 августа 2012 (дни занятий с 6 по 10 августа)
12 – 18 августа 2012 (дни занятий с 13 по 17 августа)
19 – 25 августа 2012 (дни занятий с 20 по 24 августа)

По окончании мастер-класса выдаются дипломы Венской Летней Академии

В дополнение к старой вековой музыкальной традиции Вены собирать на сцене лучших музыкантов-исполнителей в последние годы сформировалась новая, не менее важная – приглашать мастеров с мировым именем для передачи живого опыта, профессионализма и мастерства в форме семинаров, курсов и мастер-классов. Венская летняя музыкальная академия предлагает мастер-классы для профессионалов и любителей – взрослых и детей, желающих усовершенствовать свой стиль исполнения по следующим специальностям:

- фортепиано (джазовое и классическое)
- гитара
- флейта
- скрипка
- виолончель
- саксофон

Цели мастер-класса: усовершенствование исполнительского мастерства, ознакомление с новым репертуаром австро-немецкой культуры, работа над аутентичностью воспроизведения.

Задачи мастер-класса:

- Упражнения на концентрацию внимания
- Артикуляция и фразировка
- Приёмы усовершенствования техники игры
- Преодоление «боязни сцены» и мн. др.

Преподаватели мастер-класса:

Викрам Райан (фортепиано), Хемма Туппи (фортепиано) Роберт Бузен (джазовое фортепиано), Мария Федотова (флейта), Конрад Вайссенштейнер (саксофон), Камилло Кореа (гитара), Константин Карзанов (виолончель), Леа Бирингер (скрипка).

Подробная информация о преподавателях мастер-классов находится на сайте: http://www.spielstatt.at/Masterklasse_ru_1_2012.html

Цена мастер-класса для одного участника 495 €

Схема проведения мастер-класса:

09.00–10.00 – час для самостоятельной подготовки (по желанию). Участникам мастер-классов предоставляются отдельные помещения для *разыгрывания*

10.00–11.00 – инструментальный мастер-класс (мастер-класс инструментального занятия / индивидуально или в малых группах до 5 человек).

11.00–12.00 – камерная музыка / ансамблевое музицирование.

В последний день мастер-класса (10.00–12.00) предлагается познакомиться со спецификой игры на традиционных и редких инструментах. Участникам предлагаются на выбор исландская и барочная флейты, *укулеле*, африканские барабаны, австрийская губная гармошка, тирольский «*йодль*» (пение без слов, с чередованием грудных и фальцетных звуков), каринтийские народные песни (пение на диалекте канноном), африканские народные песни.

Выбор репертуара для мастер-класса предоставляется участникам.



Семинар и мастер-класс для педагогов-пианистов музыкальных школ

«Пересечение венских музыкальных традиций и новаторства»

5 – 11 августа 2012 (дни занятий с 6 по 10 августа)
12 – 18 августа 2012 (дни занятий с 13 по 17 августа)
19 – 25 августа 2012 (дни занятий с 20 по 24 августа)

По окончании мастер-класса выдаются сертификаты Венской Летней Академии (Wiener Sommerakademie)

Семинар, организованный для педагогов фортепианного факультета музыкальных школ, состоит из теоретической и практической частей.

В программе семинара:

Теоретическая часть

- новые методики преподавания в австрийских учебных заведениях;
- знакомство с западноевропейским детским репертуаром современных композиторов;
- знакомство с серией изданий, посвящённых международным конкурсам исполнителей в Австрии (с акцентом на фортепианный сольный и камерный составы).

Участникам семинара предоставляются нотные материалы, а также помещения для самостоятельных занятий.

Практическая часть открывает участникам семинара новую сторону мировой столицы музыки. Она связана с посещением культурных и памятных мест композиторов Венской и Нововенской школ, ознакомлением с современными музыкальными центрами (Дом музыки, Клавиргалерея) и мн. др.

Время проведения семинара: с 9.00 до 12.00 первые три дня (теоретическая часть). С 14.00 до 17.00 – экскурсионные мероприятия.

Преподаватели мастер-класса:

Елена Толстых, Гаянэ Матцнеллер, Мария Пишлёргер.

Цена мастер-класса (теоретическая часть) для одного участника **495 €**



Мастер-класс для хобби-музыкантов

5 – 11 августа 2012 (дни занятий с 6 по 10 августа)
12 – 18 августа 2012 (дни занятий с 13 по 17 августа)
19 – 25 августа 2012 (дни занятий с 20 по 24 августа)

По окончании мастер-класса выдаются дипломы Венской Летней Академии (Wiener Sommerakademie)

Мастер-класс рассчитан на взрослых и детей, не имеющих музыкальной подготовки, а также для начинающих музыкантов и любителей музыки.

Предлагаются следующие факультеты:

- фортепиано (джазовое и классическое)
- гитара



- флейта
- скрипка
- виолончель
- саксофон

Цели мастер-класса: В течение мастер-класса участник сможет познакомиться с канонами бытового музицирования в лучших традициях венской музыкальной культуры, а также ознакомиться с сочинениями современных австрийских композиторов.

Преподаватели мастер-класса:

Викрам Райан, Хемма Туппи (фортепиано), Мария Федотова (флейта), Константин Карзанов (виолончель), Леа Бирингер (скрипка).

Цена мастер-класса для одного участника **495 €**

Схема проведения мастер-класса:

09.00–10.00 – час для самостоятельной подготовки (по желанию). Участникам мастер-классов предоставляются отдельные помещения для *разыгрывания*
10.00–11.00 – инструментальный мастер-класс (мастер-класс инструментального занятия / индивидуально или в малых группах до 5 человек).
11.00–12.00 – камерная музыка / ансамблевое музицирование.

В последний день мастер-класса (10.00–12.00) предлагается познакомиться со спецификой игры на традиционных и редких инструментах: исландская и барочная флейты, *укулеле*, африканские барабаны, австрийская губная гармошка, тирольский «йодль» (пение без слов, с чередованием грудных и фальцетных звуков), каринтийские народные песни (пение на диалекте каноном), африканские народные песни.

Репертуар готовится преподавателями мастер-классов. При желании участник может проиграть заранее заготовленный материал.



Блиц-программа для сопровождающего лица

1. Обзорная экскурсия по музыкальному центру «Клавиргалерея».

2. Знакомство с концертными залами и музыкально-сценическими площадками Вены (семинар).

3. Crash-Kurs – игра на инструменте (вид инструмента – по желанию, к примеру, не только традиционные фортепиано, скрипка, виолончель или флейта, но и латиноамериканская гитара, исландская флейта, флейта-траверсо и мн. др.).

• Музыкальная Вена. Пешеходная экскурсия по исторической части города. 2 часа

Собор св. Стефана (Моцарт, Гайдн, Штраус), Грабен (Моцарт), собор св.Петра (орган), Кольмаркт (Гайдн), Хофбург (Габсбурги и музыка), Музей старинных музыкальных инструментов, Дом музыки. Цена 30 €

• Экскурсия по музеям. 2 часа

Вы посетите сразу три музея под одной крышей: музей венского филармонического оркестра, музей звуков «Соносфера» и комнаты великих композиторов венской музыкальной традиции: от Гайдна до Шёнберга и Вебера.

Цена: для взрослого посетителя 41 €; для детей до 12 лет 36 €.

• Музей старинных музыкальных инструментов в Хофбурге. 2 часа

История коллекции и музыкальных инструментов, скрипка Моцарта, клавесин Бетховена, рояль Шуберта и др.

Цена для взрослого посетителя 42 €; для детей до 19 лет 30 €.

После экскурсии по этому же входному билету можно посетить музей старинных доспехов, раскопок города Эфесса и музей папирусов.

• Времена Гайдна. 10 часов

Рорау - место рождения Гайдна, Айзенштадт – 30 лет на службе у Эстергази, мавзолей Гайдна. Экскурсия в Бургенланд. Цена 140 €

• Зальцбург. 12 часов. Цена 140 €

• Сказки Венского леса. 4 часа

Курортный город Баден, связанный с именами Бетховена, Моцарта, Шуберта. Долина святой Елены, монастырь св. Креста. Цена 80 €

Экскурсионная программа по Австрии выполняется под руководством дипломированного и лицензированного гида-экскурсовода, к. т. н. Ларисы Юркевич.

В стоимость экскурсий включаются входные билеты, услуги гида, а также расходы на транспорт (группы от 6 человек).



**По вопросам
организации туров обращаться:**

Агентство «Аста ла Виста»

сайт www.agency-hastalavista.ru

адрес электронной почты:

agency-hastalavista@rambler.ru

телефон (985) 767-08-99

Адрес: Москва, Щёлковское шоссе, 23 а, офис 719,

телефон 8-916-834-87-29

Наталья Низова

Отель, авиабилеты, страховка, трансфер. Цена на 1 человека при проживании в двухместном номере с завтраком:

Kolpinghaus Wien Zentral 2* – 530 €

Beim Theresianum Austria Trend Hotel 3* – 560 €

Admiral Hotel Vienna 3* – 668 €

Best Western Hotel Tigra 4* – 665 €

AM Operning Hotel 4* – 680 €

Mercure Wien Zentrum 4* – 749 €

Стоимость визы в Австрию – 70 €





Е. В. ВЯЗКОВА

Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК 78.071.1

ДИСКУССИОННЫЕ ВОПРОСЫ БАХИАНЫ: «СЕМНАДЦАТЬ ХОРАЛОВ» И «КАНОНИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ»

Во второй половине XX столетия в литературе о творчестве И. С. Баха происходит подлинная революция: общепринятые «истины» подвергаются пересмотру, активизируется внимание к рукописям композитора. С появлением новых методов возникает новая хронология. «В большинстве случаев датирование основывается на водяных знаках бумаги как первенствующем критерии. Следующий критерий для датирования – состояние баховского почерка», – пишет Йос. Кобаяси [6, S. 35].

Суть рассуждений о «бумаге» – следующая: если рукопись двух разных произведений использует один и тот же сорт бумаги¹, то оба произведения написаны приблизительно в одно время и наоборот. Опасность этого метода состоит прежде всего в том, что исключается возможность использования Бахом старых запасов бумаги, которая, как известно, в те времена была дорогой, и композитор пользовался ею крайне экономно². При таком отношении на одном типе бумаги могли записываться произведения разных лет, как это имеет место и в рассматриваемой ниже рукописи Р 271, хранящейся Берлинской государственной библиотеке: Шесть сонат для органа (BWV 524–530, ок. 1730 г.) отделяют от следующих далее «Семнадцати хоралов» (BWV 651–667) почти пятнадцать лет³.

Не проста ситуация и с почерком Баха. Исследователи (среди них прежде всего Г. Дадельзен и Йос. Кобаяси) нашли некоторые особенности, характеризующие почерк Баха в разные периоды творчества, но и эти показатели не абсолютны⁴, ибо характерные признаки почерка часто определяются опять-таки «по бумаге»: «Так как сегодня новые сведения о бумаге могут быть более основательным способом датирования, это позволяет производить более фундаментальное исследование позднего баховского почерка [курсив мой. – Е. В.]» [6, S. 19].

В отношении произведений, которые оказываются в центре нашего внимания («Семнадцать хоралов» и «Канонические вариации»), крайние хронологиче-

ские границы, упоминаемые различными исследователями, – 1739–1749 гг.⁵

Возможно, уточнить даты помогут некоторые выводы, которые следуют из более подробного музыковедческого анализа этих сочинений.

Первое из названных произведений фигурирует в литературе под двумя названиями: «Семнадцать хоралов» и «Восемнадцать хоралов». В первом случае оно включает хоралы, записанные в рукописи Р 271 до «Канонических вариаций», во втором к ним присоединяют ещё и так называемый «предсмертный» хорал «Vor deinen Thron», якобы продиктованный Бахом перед смертью «одному из друзей», записанный в автографе «после марта 1750 года» (по Кобаяси: [6, S. 64]) чужой рукой, к тому же без окончания, – после «Канонических вариаций»⁶. Как увидим далее, к «Семнадцати хоралам» он отношения не имеет.

В литературе об этих хоралах сообщается лишь факт, что в лейпцигский период Бах переписывает и редактирует свои ранние, созданные ещё в Веймаре хоралы. Они не связаны в некое единство по содержанию текстов⁷, и если возможно их объединение, то разве что по принципу разнообразия композиций: П. Вольны называет их «собранием “больших хоральных прелюдий”, которые позволяют множество стилистических реализаций» [11, S. X].

При сравнении веймарских и лейпцигских вариантов обработок (они опубликованы в NBA – Serie IV, Bd. 2) выясняется, что лишь некоторые хоралы подверглись серьёзным изменениям (прежде всего увеличению количества тактов), в большинстве случаев незначительно корректировались ритмо-мелодические детали. Неужели Баху ради этого нужно было переписывать столько страниц нотного текста?

Вспомним, что поздний период в творчестве композитора – это период создания крупных циклов, и начинается он циклом «Clavierübung III» (издан в 1739 г.). Далее – известные «Гольдберг-вариации», «Канонические вариации», «Музыкальное приношение», «Искусство фуги»... Маловероятно, что перед

«Каноническими вариациями» Бах «просто так» начал копировать свои старые обработки, да ещё в начале первой из них написав «JJ» – первые буквы слов «Jesu juva» (Иисус, помоги), мольба, с которой он обычно обращался к Богу, начиная большую работу (об этом писал ещё А. Швейцер; в хорах эту надпись отметил П. Уильямс [10, S. 165], не сделав, впрочем, каких-либо выводов).

Тщательно проанализировав музыкальную сторону этих хоралов, можно прийти к заключению, что и это «свободное собрание хоральных обработок» в действительности является циклом: Бах из своих ранних работ выбирал и переписывал в определённой последовательности только те, которые могли составить некое органичное, единое целое. Более того, анализ его показал, что цикл этот *был закончен...* тремя хоральными прелюдиями-вариациями, которые впоследствии вошли в цикл «Канонических вариаций»: в автографе вслед за последним из «Семнадцати хоралов» («Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist») были записаны 1, 2 и 5-я вариации из «Канонических» (номера – по оригинальному изданию последних⁸), логично завершая троекратное в текстах этого цикла обращение к Богу – «Приди...»⁹ – хоралом «Vom Himmel hoch da komm' ich her» («С высот небесных я схожу»), в котором содержится «сообщение» о приходе – рождении Христа.

Если остальные хоралы Бахом копировались с ранее написанных вариантов, то эти три он сочиняет заново. И тут следует сформулировать мысль, которая идёт вразрез с общепринятыми установками: запись в автографе Р 271 «Канонических вариаций» представляет собой не чистовую копию, а так называемую композиционную рукопись, то есть такую, в которую произведение записывается в момент сочинения. К такому выводу приводит анализ исправлений, имеющихся в тексте.

В настоящее время трудами Р. Маршалла и Т. Шабалиной (см.: [7; 1]) установлены типы баховских исправлений: одни из них характерны для чистовых копий, другие – для ревизионных, третьи делаются в момент сочинения (первой записи произведения). Среди них – изменение высоты и длительности звука; несоблюдение ранжира (ритмического соответствия записи голосов по вертикали); несоответствие первоначально записанного текста другим голосам; перенос тактовых черт; устранение буквальных повторений, возвращения к одному звуку в мелодии; внесение орнаментальных изменений, хроматизмов, добавление синкоп, задержаний, зачёркивание лиг... Т. Шабалина отмечает и такой показатель, как влияние данного исправления на последующий «ход событий» (например, исправленное при первом появлении удержанное противосложение в дальнейшем используется уже в этом новом виде); сама последовательность записей в композиционной рукописи тоже может быть информативной.

Исправления в автографе «Канонических вариаций», хотя они и немногочисленны, оказываются прекрасной иллюстрацией перечисленных признаков. Вне связи с «Каноническими вариациями» Т. Шабалина справедливо замечает, что даже в «гладко записанной, чистовой каллиграфической копии ... наличие одного или нескольких исправлений композиционного характера может показать, что рукопись является ничем иным, как композиционной партитурой, и записана была в процессе сочинения [курсив мой. – Е. В.]» [1, с. 45]¹⁰. Страницы рукописи «Канонических вариаций» – доказательство сказанного исследователем.

Приведём лишь два примера. В качестве иллюстрации чистового характера рукописи Т. Шабалина демонстрирует первую страницу рукописи, действительно, весьма чисто написанную [там же, с. 225]. Однако при ближайшем рассмотрении можно здесь заметить такую последовательность записи канона по голосам, которая может иметь место только в процессе сочинения.

Напомним, как обычно сочиняется канон: записывается некая мелодия в первоначальном голосе (пропосте); она повторяется (имитируется) в респосте, к ней в свою очередь присочиняется противосложение – продолжение первоначального голоса; затем и оно переносится в респосту, а к нему приписывается следующий отдел пропосты... (см. схему 1).

Схема 1

Схема 2



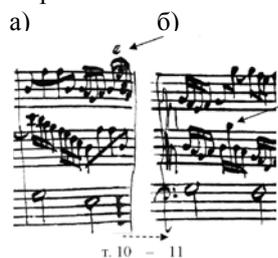
В некоторых случаях по рукописи видно, что Бах пишет именно так. В такте 3 (пример 1 а) при имитировании материала в респосте перед вторым звуком вставляется альтернативный ключ. Он, естественно, занимает на строчке некоторое лишнее место. Верхний голос, присочиняемый к уже написанной респосте, чтобы сохранить ранжир, увеличивает расстояние между двумя первыми звуками. Но иногда новый отдел пропосты Бах, представляющий будущее контрапунктирование, записывает раньше соответствующей ему мелодии в респосте (см. схему 2: отдел «В» ещё не перенесён, а «С» уже записан)¹¹. Если в этом случае в позже записываемой респосте понадобится вставить случайный знак или ключ, а расстояние для него не предусмотрено, ранжир будет нарушен (пример № 1 б, в). Будь перед глазами Баха некая рукопись, с которой он копирует текст, подобных «накладок» быть не могло. Таким образом, даже довольно чистая запись содержит определённые приметы композиционной рукописи.

Пример № 1



Другой пример – такт 10 из Канона в квинту (2-я вариация). Здесь налицо сразу два признака, квалифицирующих данное исправление как композиционное: изменение высоты звука и «влияние исправления на дальнейший ход событий». Исправление: восходящий кварттовый скачок в верхнем голосе (пропосте) заменяется секстовым, что поясняется ещё и буквенным указанием – «e» (пример № 2). Вторым признаком обнаруживает риспост: она имитирует материал пропосты сразу с секстовым скачком. Очевидно, что исправление пропосты, сделанное «только что» в процессе сочинения, при переписывании мелодии в риспосту учитывается.

Пример № 2



Остальные исправления в этой рукописи также подтверждают её композиционный характер (по отношению к будущему изданию это своего рода «черновая запись», только очень чисто выполненная). Уже поэтому порядок частей в ней может быть свободным – отражающим лишь последовательность процесса сочинения. И тут, в связи с новым представлением о рукописи, мы вступаем в противоречие с общепринятой установкой относительно данного цикла: он якобы существует в двух равноправных аутентичных версиях – автографа и издания (об этом пишут исследователи, обе «версии» исполняются в концертах). В оправдание исполнителей можно сказать, что они лишь следуют за «теорией»: большинство известнейших баховедов писали (и до сих пор пишут) о том, что автограф – это более поздняя, исправленная, следовательно, драматургически улучшенная «самим Бахом» версия. Только сравнительно недавно в названной выше книге Т. Шабалина научно доказала, что версия автографа предшествует версии оригинального издания¹³.

Следующий шаг – признание данной рукописи композиционной – исключает определение её в качестве «версии» цикла: все отличия изданного варианта – свидетельства баховского усовершенствования ранее написанного текста, исполнять который – всё равно, что исполнять некий предварительный его вариант¹⁴.

Что касается последовательности вариаций в «версии цикла» в автографе, то напрасно исследователи пытаются «оправдать» Баха, находя в этом «новом, исправленном» цикле организующие целое черты симметрии. При помещении в центр самой

сложной вариации с канонами в обращении «осевая симметрия», главным качеством которой является равновесие сторон, не получается ни в масштабных отношениях (41–56–69 тактов), ни в количестве голосов (первые две вариации – трёхголосные, последние две – четырёхголосные), и даже «обрамляющие цикл» Каноны в октаву (казалось бы, одинаковый интервал) оказываются в разных «весовых категориях», ибо второй из них – Канон в увеличении – по сравнению с первым усложнён большим количеством «контрапунктических хитростей».

Некоторое несовершенство этого «цикла» чувствовали наиболее музыкальные из исследователей. Так, Х. Келлер пишет: «Большинство музыкантов не может принять эту перестановку, потому что план *напечатанного варианта* произведения (которое представляет собой *первоначальную* концепцию Баха) более убедительный, чем поздний, изменённый самим Бахом. Я хотел бы как вероятное или по крайней мере как возможное предположить, что Бах внутренне продолжал работать над своим произведением: он отверг бы новый порядок, установил другой, который тоже, вероятно, мог изменить, если бы к нему ещё раз обратился, поэтому он [вариант автографа], несмотря на яркие аргументы Сменда, менее убедителен, чем первый [курсив мой. – E. B.]» [4, S. 212].

Теперь мы знаем, что такой «версии» не существует, а история произведения развивалась иначе. Бах заканчивает цикл из «Двадцати хоралов» («Семнадцать хоралов» плюс заключительный его блок из трёх вариаций на напев М. Лютера «Vom Himmel hoch»). В это время (июнь 1747 г.) он вступает в организованное Л. Мицлером «Общество музыкальных наук». В качестве вступительного «взноса» необходимо представить оригинальное, мастерское произведение. Только что увлеченно работавший над заключительными канонами «Двадцати хоралов», Бах решает сделать из этого материала самостоятельный цикл канонических обработок. Он сочиняет и записывает в той же «тетради» ещё две вариации (Каноны в септиму и в увеличении): по логике полифонического развития они должны в будущем цикле занять место между 2-ой и 3-ей вариациями автографа. Именно в таком порядке композитор его и издаёт под названием «Несколько канонических вариаций на рождественскую песнь “С высот небесных я схожу”». Но было ли циклом «собрание» из «Семнадцати–Двадцати хоралов»?

Покажем в таблице последовательность избранных Бахом хоралов, включающую и хорал на мелодию «Vom Himmel hoch» (номера слева); два столбца справа – их расположение в баховском цикле «Двадцати хоралов».

Здесь символично уже число избранных для развития хоральных мелодий: 12 – символ церкви, двенадцати апостолов, Троицы (её числовой символ получается при сложении цифр в числе 12: 1+2=3).

Таблица

| № | Название напевов | Тон-ть | № в цикле | Тон-ть |
|----|--------------------------------------|------------|-----------|----------------|
| 1 | Komm, Heiliger Geist | <i>F</i> | 1, 2 | <i>F, G</i> |
| 2 | An Wasserflüssen Babylon | <i>G</i> | 3 | <i>G</i> |
| 3 | Schmücke dich, o liebe Seele | <i>Es</i> | 4 | <i>Es</i> |
| 4 | Herr Jesu Christ, dich zu uns wend | <i>G</i> | 5 | <i>G</i> |
| 5 | O Lamm Gottes, unschuldig | <i>A</i> | 6 | <i>A</i> |
| 6 | Nun danket alle Gott | <i>G</i> | 7 | <i>G</i> |
| 7 | Von Gott will ich nicht lassen | <i>f</i> | 8 | <i>f</i> |
| 8 | Nun komm, der Heiden Heiland | <i>g</i> | 9–11 | <i>g</i> |
| 9 | Allein Gott in der Höh sei Ehr | <i>A</i> | 12–14 | <i>A, G, A</i> |
| 10 | Jesus Christus, unser Heiland | <i>e</i> | 15, 16 | <i>e</i> |
| 11 | Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist | <i>G/C</i> | 17 | <i>G/C</i> |
| 12 | Vom Himmel hoch da komm' ich her | <i>C</i> | 18–20 | <i>C</i> |

Число 20 в баховском цикле, тоже по нумерологическому правилу, $-2+0=2$, а 2, как известно, символ второго лица Троицы – это Сын Божий, Иисус Христос. Именно весть о Его рождении заключена в последнем блоке хоралов, а имя неоднократно встречается в текстах напевов и раньше.

Как избранные хоральные напевы, так и образованный из них цикл, безусловно, имеет чёткую организацию тонального плана, подчинённую закономерностям формы рондо: рефренным становится *G dur/moll* (он отсутствует только между № 9 и 10 «списка напевов» и соответственно – № 14 и № 15 цикла). Здесь можно заметить и черты симметрии: в № 5–9 «списка» (*A-G-f-g-A*) и № 4–12 в цикле: *G-A-G-f-g-A-G*; дважды встречается трёхчленная тональная симметрия – в хоралах цикла № 5–7 и № 12–14: *G-A-G* и *A-G-A*).

Начало цикла в *F dur* и окончание в *G dur*, как это имеет место в «Семнадцати хоралах», выглядит несколько странно: это неродственные тональности. Заключение же тремя хоралами в *C dur*, «объединяющей тональности» (по С. Танееву) для обеих названных, более естественно. К тому же краска этой тональности (иногда её заменяет одноимённый минор) «пунктиром» проходит через цикл, как бы намечая направление развития к заключительной тональности, «вызревающей», таким образом, постепенно. Уже в первом хорале устои *F dur* и *C dur* соперничают весьма заметно (в *F dur* – это тоника и доминанта), в хорале же, непосредственно предшествующем заключительной группе, *G dur* миксолидийский лишь условно (по заключительной каденции) можно назвать таковым: напев выглядит почти на всем протяжении *C dur*'ным, а заключительная каденция слышится остановкой на «доминанте» следующего далее *C dur* в последнем «блоке» цикла.

О том, что сама последовательность избираемых хоралов была не случайной, свидетельствует интонационная «цепляемость», существующая между ними: это либо сходство начал в соседних напевах-источниках (пример № 3 а), либо «подхватывание» в начале следующего напева мелодической идеи из конца предыдущего (пример № 3 б). Примеры, разумеется, не единственные¹⁵.

Пример № 3

а) б)

Хорал «Vom Himmel hoch» интонационно готовится на протяжении всего цикла: видимо, его функция «целевого напева» планировалась Бахом с самого начала работы. Уже в «списке напевов», избранном для цикла, встречающиеся в этом хорале мотивы входят и в другие напевы, оказываются лейтмотивами¹⁶. Можно обнаружить цитирование даже целой фразы будущего заключительного напева (см. пример № 4 б, в), а предшествующий ему хорал оказывается родственным ему последовательностью похожих ярких интонаций и опорных звуков – почти как вариант (пример № 4 а).

Пример № 4

а) б) в)

Несколько замечаний о *B-a-c-h*-лейтмотиве. Он многократно появляется в цикле «Двадцати хоралов», причём часто вуалируемый разбросом образующих его секундовых интонаций между голосами. Именно так, «как везде» в цикле, проводится он и в заключающем его хорале (№ 20), впоследствии – заключительной вариации изданного цикла «Канонических вариаций» (Пример № 5).

Пример № 5

а) № 17 б) № 17 в) № 20

Итак, нет сомнения в том, что перед нами логично выстроенный, задуманный и осуществлённый как целостность цикл, состоящий из двадцати хоральных прелюдий-обработок. А что в этом отношении скажет нам рукопись?

В автографе P 271 хоралы идут уже в нужном порядке. В последних из них, записанных баховской рукой (№ 14 и № 15 – BWV 664, 665) исследователи (Йос. Кобаяси, Г. Дадельзен, П. Вольны) отмечают изменение почерка (обычно выделяется как признак поздних рукописей написание у половинной ноты штиля, направленного вниз, в середине головки)¹⁷, и на этом основании делается вывод о долгом перерыве в работе перед ними (и о датировке вообще). Однако изменение почерка может зависеть от многих факторов: спокойно ли копирует композитор данный текст из рукописи прошлых лет (при этом манера написания в ней нот может иметь определённое влияние на Баха, копирующего текст уже в поздний, лейпцигский период творчества) или запись ускоряется в момент вдохновения, полёта фантазии. Возможно, всё более увлекаемый работой над циклом композитор уже «торопливо» переписывает хоралы № 14 и № 15, оставляет место ещё для двух (скопировать их он поручит Альтниколю), чтобы скорее записать-сочинить окончание в виде трёх хоралов на рождественскую песнь «Vom Himmel hoch». Почерк в такой ситуации мог измениться и не по временной причине...

Если сравнить написание титулов в «Семнадцати хоралах» и в «Vom Himmel hoch», увидим абсолютно идентичную манеру: они содержат название хорала, указания педали или клавиатуры органа, имя

автора – «*di J.S.Bach*» – в конце. Какого-либо особого знака, указывающего на начало нового цикла («*Einige canonische...*» и т. д.) нет, и место для него не оставлено: очевидно, что записывается очередной хорал в продолжающемся сочиняться цикле.

Какие выводы можно сделать из приведённых фактов? Если Бах задумал написать цикл хоралов, мог ли он растянуть эту работу на десятилетие (по Кобаяси, с 1739 по 1748 год)? Чисто психологически работа должна была быть более компактной по времени. Если известно, что «Канонические вариации» сочинены были к июню 1747 года, то дата написания «Семнадцати хоралов» в виде 1749 года, по Клотцу, будет явно ошибочной: они были записаны в автографе до «Канонических вариаций», композиционная рукопись которых следовала за ними по времени и была закончена до июня 1747 года. Наконец, получается, что цикл из двадцати (а не семнадцати) хоральных обработок был закончен, но часть его, повторяем, была использована в следующем произведении – цикле «Канонических вариаций», для которого были досочинены ещё две вариации: возник в высшей степени мастерский «взнос» в мицлеровское «Общество».

Как нам представляется, рукописное наследие Баха будет неоднократно пересматриваться и переосмысливаться. Метод исследования исправлений в сочетании с целостным музыковедческим анализом контекста их появления поможет точнее определить тип рукописей, понять более адекватно творческий процесс композитора, что в свою очередь позволит глубже проникнуть в глубинный смысл созданных им произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Указатель водяных знаков бумаги в рукописях Баха см. в кн. В. Вайса: [9].

² Встречаются рукописи, страницы которых заняты двумя произведениями (одно записывается на верхних системах, другое – на нижних); новая часть цикла может начинаться на той же системе, на которой закончилась предыдущая; наконец, Бах всегда дописывает нотную строчку до конца, иногда оставляя на ней одну четверть из такта.

³ Даты приводим по кн. Г. Дадельзена: [3, S. 104, 109]. Йос. Кобаяси временем начала работы над «Семнадцатью хоралами» называет 1739–42 годы [6, S. 45].

⁴ Это признаёт и сам Йос. Кобаяси: «Однако знания о развитии позднего почерка Баха, в общем и целом правильные, не гарантируют точности датирования» (см.: [6, S. 19]).

⁵ Последняя дата в отношении автографа принадлежит Х. Клотцу (см.: [5, S. 13]).

⁶ Он представляет собой копию ранее созданного Бахом органного хорала «Wenn wir in höchsten Nothen sein» (BWV 668a) и имеет, как показало исследование Т. Шабалиной, небольшие отличия ритма в тактах 16 и 18, названные исследователем «оплошностями копииста» [1, с. 349]. Число 18

впервые появилось на титульном листе в помете Г. Пёльхау, который был некоторое время владельцем рукописи.

⁷ Об этом писал в 1972 У. Мейер, считавший недостаточным признаком цикличности обращение к Святому Духу в крайних из семнадцати хоралах; он подчёркивает, что «все другие аргументы в пользу циклической организации небоснованны» [8, S. 63]; единство он видит в совершенном соответствии друг другу музыки и текста отдельных обработок [ibid., S. 64]; П. Уильямс выскажет похожее суждение: «Содержанием текстов собрание “Семнадцать хоралов” не было организовано ни по службам церковного года, ни по литургическому, ни по гимнологическому плану» [10, S. 162].

⁸ Напомним, что последовательность вариаций в оригинальном издании и в автографе различается местоположением канона в обращении: в автографе это третья вариация, в издании – пятая.

⁹ «Komm, Heiliger Geist», «Nun komm, der Heiden Heiland», «Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist».

¹⁰ Автограф «Канонических вариаций» Т. Шабалина тоже считает чистой копией [1, с. 224].

¹¹ В каноне в *октаву* это сделать нетрудно: респоста повторяет материал *находящейся перед глазами* пропосты лишь на октаву ниже, да и временное расстояние между ними – всего три восьмых.

¹² Любопытно, что в оригинальном издании вновь вместо секстового скачка оказался квартовый (Бах изменил эту деталь из-за неудовлетворительности звучания этого момента в респосте). Скорее всего это может означать, что копию для гравера готовил не сам Бах, а копиист, не понявший исправления, сделанного в рукописи.

¹³ Зарубежные баховеды ещё не успели отреагировать на это исследование: даже в издании 2010 года повторяется старая мысль о более позднем варианте цикла в автографе (см. Предисловие В. Брайга к изданию органных сочинений: [2, S. 7]).

¹⁴ Другой вопрос, что даже первоначальные (позже исправляемые) варианты, выходящие из-под пера такого гения, как И. С. Бах, тоже вполне художественно приемлемы. И только требовательнейший к себе творец находит в них недочёты, незаметные для прочих глаз...

¹⁵ Мелодии напевов-источников приведены в издании «Семнадцать хоралов» в соответствующем томе NBA (Serie IV, Bd. 2).

¹⁶ Ими окажутся, во-первых, мотив, встречающийся в наших примерах с пометой «М» (этот оборот, впервые появившийся в старинной одноголосной мессе VI века, приобрёл со временем некоторое самостоятельное значение: он цитируется даже Моцартом – в главной партии финала симфонии «Юпитер»), и, во-вторых, мотив-монограмма *B-a-c-h*, выводимый из диатонического его варианта, звучащего в обращении в первой фразе хорала «Vom Himmel hoch» (*a-h-g-a* – см. нижнюю строчку в примере № 4 а). Сам Бах пояснил «происхождение» монограммы, сопоставив в третьей из «Канонических вариаций» соседние звенья секвенции с диатоническим и хроматическим его видами. Лейтмотивы встречаются в прямом, обращённом и ракоходном вариантах – «игры», типичные для мелодики старинной музыки. Добавим, что авторская подпись Баха в этом цикле присутствует не только благодаря монограмме: в «Двадцати хоралах» количество тактов (а оно обычно у Баха символично) в результате редактирования стало 1508. По правилам нумерологии (1+5+0+8), оно даёт известное «число баховского имени» – 14.

¹⁷ Надо сказать, что положение штиля неустойчиво на протяжении всех «Семнадцати хоралов»: Бах пишет его и слева, и справа, и в середине головки половинной ноты даже в первых обработках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. – СПб., 1999.

2. Breig W. Vorwort // J. S. Bach. Sämtliche Orgelwerke. Bd. 6. – Breitkopf & Härtel: Wiesbaden; Leipzig; Paris, 2010.

3. Daddelsen G. von. Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs // Tübinger Bach-Studien, H. 4/5. – Trossingen, 1958. – S. 104, 109.

4. Keller H. Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte – Form, Deutung und Wiedergabe. – C. F. Peters: Frankfurt; Leipzig; London; New York, 1948.

5. Klotz H. Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift // Kritischer Bericht von Hans Klotz. NBA, Serie IV, Bd. 2. – Bärenreiter: Kassel; Basel; London, 1957.

6. Kobayashi Yos. Zur Chronologie der Spätwerke Joh. Seb. Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch. 1988.

7. Marshall R. The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Vol. 1, 2. – Princeton University Press, 1972.

8. Meyer U. Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen (BWV 651–667) // Bach-Jahrbuch. – 1972.

9. Weiß W. Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften // NBA, Serie IX: Addenda. Bd. 1, 2. – Leipzig, 1985.

10. Williams P. Bachs Orgelwerke. Bd. 2. – Mainz, 1998.

11. [Wollny P.] J. S. Bach. Die Achtzehn Grossen Orgelchoräle BWV 651–667 und Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769 / Faksimile der Originalhandschrift mit einer Vorwort herausgegeben von Peter Wollny. – Laaber, 1999.

Вязкова Елена Васильевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры аналитического музыкознания
Российской академии музыки им. Гнесиных



Л. Л. КРУПИНА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.6.09.01

ФАКТОР КОНТРАСТА В РИТУРНЕЛЬНО-ФУГИРОВАННЫХ ФОРМАХ И. С. БАХА

Эпоха барокко, обозначенная Т. Ливановой как время «высокого духовного напряжения»¹ – одна из самых сложных и противоречивых эпох в истории музыкальной культуры. Но именно это определяет её особую притягательность для музыковедческой мысли, которая вновь и вновь обращается к разного рода «загадкам», оставленным нам мастерами XVII–XVIII столетий.

Одну из таких загадочных сфер представляет сфера барочного формообразования. Переходное историческое положение эпохи (от полифонического способа мышления к гомофонному) привело к тому, что преобладающее значение получили формы, образующие синкретическое, нерасторжимое единство полифонического и гомофонного изложения и развития.

Проблема гомофонно-полифонических взаимодействий неоднократно привлекала внимание исследователей и рассматривалась на разных уровнях: уровне тематизма, фактуры, структуры². Однако сочетание элементов гомофонной и полифонической структур – лишь один из аспектов общего «стилевого плюрализма» эпохи, провозглашённого её крупнейшими представителями (такими, например, как Й. Бурмейстер, И. Маттезон, И. Преториус, И. И. Фукс, И. И. Кванц). Смешение стилей (старинного и нового, церковного и концертного, галантного и учёного), смешение «вкусов» (итальянского, французского, немецкого), жанров (мотета и концерта, мотета и кантаты), фактур (фугированной и хоральной)³ не могло не привести и к смешению принципов разного типа форм. «В барокко соединение в одном произведении признаков двух или нескольких форм было столь же закономерным явлением, как и существование “чистых” музыкальных форм», – пишет В. Холопова, приводя примеры сочетаний концертной формы с сонатной и с трёхчастной *da capo*⁴. Взаимодействие рондо и сонатности, трёхчастности и фуги, рондо и трёхчастной формы отмечает Е. Абызова в частях скрипичных концертов И. С. Баха⁵, о «концертных» фугах с чертами рондо в его же клавирных концертах сообщает Т. Мюллер⁶, элементы сонатности в концертной форме наблюдают В. Протопопов, П. Стоянов⁷. Всё это многообразие сочетаний и гибкость их проявлений побуждают Т. Кюрегян, например, к выводу о том, что барочные структуры отражают «скорее общий принцип построения с возможностью многих вариантов реализации, чем готовую “модель формы”»⁸.

По-видимому, не случайно в качестве образцов конкретных взаимодействий большинство авторов привлекают сочинения И. С. Баха. Именно великий немецкий гений привёл основные тенденции своего времени к качественно новому уровню: «Он отобрал, переделал, синтезировал различные составные гибридных жанров и форм. Мотетные и концертные идеи, хоральные и фугированные решения, изысканное письмо и простое хоральное изложение органично вошли в его “мотеты”, “концерты”, “кантаты”»⁹.

В данном случае нас интересует особый аспект позднебарочного формообразования – возникновение смешанной формы в результате внедрения *тематического контраста*, нарушающего типичную для барочного стиля моноаффектность. Речь пойдёт, главным образом, о некоторых быстрых частях сонатных циклов И. С. Баха, в которых контраст становится основой драматургического решения формы.

В добаховских сонатах эти части (в четырёхчастных циклах – вторая и четвёртая, в трёхчастных – первая и третья) строились обычно в виде одностемных фугированных форм и играли роль главных частей цикла, поскольку отличались наибольшей развитостью и масштабностью. Однако ко времени Баха эту функцию всё чаще выполняет концертная форма, отражающая влияние на сонату концертного жанра, который на этом этапе становится центральным жанром инструментальной музыки.

Впрочем, несмотря на привязанность к быстрым темпам, для сонатных частей, как правило, не характерно акцентирование проявлений концертности – таких, как виртуозность интермедий или фактурные контрасты, аналогичные противопоставлениям *tutti* – *solo*. Поэтому вне концертного жанра будет логичнее обозначить такую форму её более общим (родовым) названием, введённым Х. Риманом ещё в начале XX века, а именно – *ритурнельной формой*¹⁰. По сравнению с её концертной разновидностью, здесь есть свои специфические черты.

Прежде всего, это как раз наличие более явных взаимодействий ритурнельного принципа с принципами других форм. В роли таких взаимодействующих чаще всего выступают ритурнельный, фугированный и сонатный (нередко с добавлением принципа *da capo*). Причём, если сонатность обычно образует второй, дополнительный план формы, возникающий за счёт транспонированного повтора в главной

тональности какой-либо выделяющейся интермедии, субтемы или особого варианта ритурнеля, то близкие друг другу фугированный и ритурнельный принципы могут очень тесно переплетаться, склоняясь то в сторону фуги, то в сторону ритурнельной формы, а то и выступая на равных правах. Заметим при этом, что тематический контраст, принимающий, как правило, важнейшее участие в драматургии формы, не всегда связан с принципом сонатности.

Подобные сложные переплетения и взаимодействия с участием фугированной логики особенно характерны для творчества И. С. Баха. Причиной этого является, вероятно, не только отражение старой традиции, но и то, что для великого немецкого Мастера-полифониста fuga вообще имела особенно важную значимость и нередко выступала как область наиболее смелых экспериментов. Не удивительно, что черты фуги пронизывают очень многие его сочинения самых разных жанров, взаимодействуя с любыми другими барочными формами, что побудило, например, В. Протопопова ввести такие понятия, как *фуга второго* и *фуга третьего классов*.

Заметим попутно, что и тяготение к контрастной драматургии проявляется у Баха как в некоторых концертах (например, в I части Итальянского концерта), так и в условиях полифонических форм, причём не только многотемных, но и однотемных. В роли образного оппонента в последних может выступить либо контрастная интермедия (как, например, в Кюрие № 3 из Мессы *h moll* или в фуге *h moll* из I тома ХТК), либо новое удержанное противосложение, способное акцентировать в теме иные выразительные стороны (как в трёхголосной Сinfонии *e moll* или фуге *Fis dur* из I тома ХТК).

Фактически, у Баха сложилось несколько разновидностей двухтемных ритурнельно-фугированных форм: 1) двухтемная ритурнельная с гомофонным ритурнелем и имитационной субтемой; 2) двухтемная ритурнельная с имитационным ритурнелем и неимитационной субтемой; 3) двухтемная фугированная (без контрапункта тем) с чертами ритурнельной; 4) двойная fuga, синтезированная с ритурнельной формой.

К полифонизированной разновидности ритурнельной формы можно отнести такие образцы, в которых к гомофонному ритурнелю добавлена полифоническая вторая тема со своей вполне фугированной «историей» (экспонированием, тональным и возможным полифоническим развитием). Подобное строение Бах использует в первых частях своих органных сонат № 2 *c moll*, № 5 *C dur*, № 6 *G dur*, причём в двух случаях полифоническая субтема вносит ещё и дополнительные черты сонатности. Все три произведения строятся примерно по одному плану: одно (во 2-й сонате) или два – в основной и доминантовой тональностях (5-я и 6-я) проведения ритурнеля с интермедиями, завершающиеся совершенной каденцией в главной тональности, образуют начальную

экспозиционную фазу, которая повторяется в конце *da capo* (соответственно в 8, 51, 20 тактов). Большой средний раздел открывается двухголосным тонико-доминантовым имитационным показом второй темы на фоне педального *basso-continuo* с дальнейшим чередованием этого нового материала и ритурнеля в разных тональностях (как на целостном, так и на мотивном уровнях).

Степень контраста при этом различна, хотя основные средства его осуществления примерно одни и те же: тип фактуры (гомофонная – полифоническая), ритмический рисунок (разнообразный в ритурнеле, более однородный во второй теме), интонационность (преобладание постепенности – скачки). Наиболее ярко он представлен в Сонате № 6 *G dur*. Здесь оба материала имеют индивидуальный характер: ритурнель изложен в виде унисонного нисходящего постепенного движения, сопоставляемого с широкими секстовыми скачками в ритме восьмых, полифоническую же тему с её удержанным контрапунктом характеризует более оживлённая ритмика шестнадцатых и преобладающее движение по аккордовым звукам. В результате властной решительности ритурнеля противостоит сфера игрового начала. Причём этот новый тип интонационности отчасти подготовлен предшествующей интермедией, где Бах сохраняет ритмический уровень ритурнеля, но внедряет движение по звукам тоники и доминантсептаккорда (пример № 1). Сходный процесс подготовки контраста присутствует и во 2-й сонате, где на стадии интермедийного развёртывания ритурнеля неоднократно появляется интонационная фигура ломаного движения по аккордовым звукам в ритме шестнадцатых, которое и становится затем основой полифонической темы.

Несколько большее приближение к фуге демонстрируют II часть Сонаты для скрипки и чембало № 4 и Прелюдия из Английской сюиты № 2 *a moll*, где полифоническое изложение (в Прелюдии с преобладанием октавных, а не тонико-доминантовых имитаций) характерно как раз для ритурнеля, в то время как вторая тема имеет не имитационное изложение. Как и в органных сонатах, она появляется только после большого (33 такта в Сонате, 51 такт в Прелюдии) «начального построения» (по В. Протопопову) – экспозиционной фазы ритурнеля, которая в Прелюдии ещё и повторяется *da capo*.

Контраст осуществлён здесь по-разному: в Прелюдии это, прежде всего, контраст фактурного и ритмического рисунка, в Сонате же Бах обращается к своему любимому приёму противопоставления диатоники и хроматики. Если полифоническая тема ритурнеля вместе со своим басовым контрапунктом (выступающим в роли *basso-continuo*), а также с последующими на экспозиционной стадии противосложениями ограничивается только звукорядом гармонического минора, то новая басовая тема опирается на принцип хроматического восходящего движения.

Результатом становится довольно ощутимое образное противопоставление: лёгкому, свободному в своём движении и размашистых скачках ритурнельно противопоставлена тяжеловесная басовая драматическая мелодия, поступательно взбирающаяся к своей вершине (пример № 2).

Показательно, что, как и в предыдущих случаях, и в том, и в другом произведении новая тема имеет некоторую подготовку: в Прелюдии это фактурный «мотив» параллельных терций, который сопровождает предпоследнее одиночное проведение малой темы ритурнеля (т. 47), в Сонате – ритмический рисунок – две шестнадцатых и три восьмых (пока ещё в диатоническом варианте) – в новом противопоставлении третьего (басового) проведения полифонической темы – тоже предпоследнего на экспозиционной стадии ритурнеля (т. 12–13).

Черты сонатности присутствуют в обоих произведениях, но на этот раз они не столь рельефны: в скрипичной Сонате их вносит тональный план двух пар проведений субтемы (сначала это *c moll – g moll*, а в конце – наоборот, *g moll – c moll*, то есть $t - d, d - t$). В Прелюдии же из «Английской сюиты» сонатность вообще не связана со второй темой, которая обходит в своих проведениях целый круг тональностей: $a \rightarrow e, e \rightarrow h, h \rightarrow G, e \rightarrow C$. На роль «побочной партии» здесь может скорее претендовать одна из интермедий, которая заметна благодаря басовому голосу, оstinato повторяющему ритм и интонацию второй (неполифонической) темы. Эта интермедия предьктового характера впервые появляется после вторичного проведения субтемы и звучит в тональности *G dur* (т. 70–79). Её транспонированный в *C dur* повтор осуществляется за несколько тактов до *da capo* (т. 99–106). Но и здесь, как видим, тональный план не совсем сонатный (соотношение *доминанта – тоника* происходит лишь на уровне параллельных тональностей).

Полифонизация финалов органнх сонат № 5, 6, I и III частей органной Сонаты № 3, а также финала Сонаты для скрипки и чембало № 6 достигает той степени, когда их форму уже можно считать скорее двухтемной фугированной с чертами ритурнельной, поскольку в них обе темы имеют полифоническую экспозицию (причём первая тема – с традиционным тонико-доминантовым соотношением), тональное и контрапунктическое развитие (октавные перестановки в двойном, тройном контрапунктах, связанные как с тематическим материалом, так и с повторяющимися интермедиями), а в сонатах № 5 и 6 имеются ещё и стретты на основную тему. Правда, двойная fuga при этом не образуется, так как темы не вступают в контрапунктическое соединение.

Высокая степень полифонизации привела и к иным способам решения тематического контраста, часть из которых характерна для обычных многотемных фуг Баха. Это, прежде всего, степень индивидуализации – как правило, она значительно выше в

основной (первой) теме и снижена во второй за счёт однообразия ритмического рисунка (пример № 4). Впрочем, в финале скрипичной Сонаты скорее обратное соотношение (вторая тема обладает большим разнообразием и индивидуальностью). Ещё одна характерная черта в соотношении тем – масштабная развёрнутость первой и краткость второй.

Основные признаки ритурнельной формы – не столько в отсутствии контрапункта тем, сколько в том, что имитационность связана лишь с двумя голосами (мануалами) и экспонирование всегда происходит в сопровождении, как минимум, одного дополнительного (в органнх сонатах – педального, в скрипичнх – чембало) голоса – *basso-continuo*, который почти постоянно «привязан» к своей теме как контрапункт, поддерживающий её гармонически и сообщающий ей не совсем полифонический вид. Черты ритурнельной формы сказываются и в преобладании парных проведений основной темы (что вызывает аналогию с подобными же малыми ритурнельными имитационного характера), а также в парности имитаций второй. Такого преобладания нет в Третьей органной и скрипичной сонатах, но зато в их форме участвует большое *da capo* экспозиционной части (соответственно в 48, 36 и 30 тактов). Черты повтора *da capo* начальных 18-ти тактов есть и в финале Шестой органной сонаты, хотя повтор здесь слегка изменён и потому менее заметен: имитация в нём дана в контрапунктической перестановке, а интермедия расширена на два такта внутренней вставкой.

Отчасти к этой же группе примыкает и быстрый раздел (*Allegro*) контрастно-составной Прелюдии из Английской сюиты № 6 *d moll*. Правда, вторая тема в ней нарушает строгость полифонического экспонирования включением имитации в обращении (что, возможно, связано с большой ролью инверсии в развитии основной темы). К тому же, кроме тонального и гармонического развития она подвергается ещё и интонационному варьированию (превращению мелодической фигурации развёртывания в гармоническую). Всё это позволяет отнести эту «тему» скорее к особому виду нового интермедийного материала. С ритурнельной формой данный раздел Прелюдии связывает большое *da capo* в 48 тактов (включающее не только экспонирование, но и развитие – побочные тональности, модификации), которое в сумме занимает почти две трети всей формы и образует «внешний» план структурной организации в виде трёхчастности с *da capo* (48 + 61 + 48).

Особый случай структурного синтеза представляет финал органной Сонаты № 2. Здесь смешивается полифоническая двухтемность фугированного типа (с ярким тематическим контрастом, но без контрапунктического соединения) и сонатность, представленная целым 27-тактовым разделом показа второй темы (т. 58–85), который транспонированно повторяется (в т. 103–129). Есть здесь и почти точная

репризность, но не *da capo*, так как повтор ведётся не «с головы», а с 22-го по 58-й такт (повторена вторая половина экспозиционной стадии основной темы с контрапунктической перестановкой).

Это произведение – пример крайней степени выраженности контраста, которая даже для Баха является уникальной. В условиях общего для обеих тем фактурного рисунка (нисходящая направленность имитации двух голосов с удержанным *basso continuo*) Бах добивается контраста стилистического уровня. Черты «старинного», «учёного» стиля в первой теме (целые ноты в тематическом ядре и в удержанной части противосложения, «серьёзные» кварттовые шаги половинных в партии педали) противоположны изысканной галантности и изяществу второй (фигуры поклонов-приседаний с сопоставлением шестнадцатых и восьмых – пример № 3). Хотя ригурнельный принцип здесь отсутствует, но фугированный и сонатный выражены практически равноценно: от фуги – строгое трёхголосное экспонирование основной темы и её стреттное развитие, от сонатной формы – наличие развёрнутой связующе-побочной партии, включающей два проведения второй темы (*c – g*) с интермедией, приводящей к совершенной каденции в доминанте, которая разделяет форму на две симметричные части (85 + 87 тактов).

В большинстве других названных образцов сонатность тоже присутствует, однако с тематическим контрастом она связана лишь в Прелюдии из Английской сюиты *d moll*, где вторая тема, показанная вначале в тональности параллели (*F dur*), приходит к основной тональности перед *da capo*. В остальных же произведениях сонатность и контраст рассогласованы. Так в органной Сонате № 3 (и в I части, и в финале) сонатные отношения вносит материал интермедий: в I части это выделенное триолями трёхтактовое построение первой интермедии, приводящее к каденции в доминанте (т. 21–23), которое повторено в основной тональности перед появлением второй темы (то есть в конце экспозиционной фазы – т. 45–47), в финале же «побочная партия» включена во вторую интермедию (после показа второй темы – т. 45–49), а её транспонированный повтор в главной тональности находится в середине второго раздела (т. 117–121). Однако в обоих случаях материал этих интермедий всё же связан со второй темой: в I части это общий педальный голос, а также триольный ритм, включённый затем в контрапункт второй темы, в финале – наоборот, триоли шестнадцатых из второй темы готовят «побочную партию». Наконец, в финале органной Сонаты № 5 в роли побочной партии выступает трёхголосная ложная стретта на основную тему, которая звучит дважды: сначала в доминанте (*G dur*; т. 59–61), а в конце финала – в главной тональности (*C dur*) с контрапунктической перестановкой (т. 149–151). Таким образом, тематический контраст и сонатность выступают здесь как два относительно автономных фактора.

Прелюдию «Английской сюиты» *g moll* уже смело можно назвать двойной фугой с раздельным экспонированием и с некоторыми чертами ригурнельной формы (но без сонатности). Здесь присутствует не только контраст двух полифонических тем, но обе они имеют тонико-доминантовую экспозицию и контрапунктическое соединение друг с другом. Что же в таком случае и эту Прелюдию отчасти связывает с ригурнельной формой? Во-первых, это не характерное для фуги большое *da capo* (повторена вся пятиголосная экспозиция первой темы с дополнительным проведением и двумя интермедиями, равная 32-м тактам). Слишком необычна для фуги и сама первая тема: судя по условиям имитирования, за неё приходится принимать лишь одну терцовую интонацию *d – d – b*, либо считать экспонирование стреттным. Нарушает строгость двойной фуги и несоответствие количества голосов в показе первой (пять) и второй (три) тем. Наконец, не может не смущать обилие транспонированных повторов крупных построений: помимо завершающего *da capo*, те же 32 такта целиком повторены еще и в параллельной тональности (т. 67–98), что уже превращает их в большой ригурнель, трижды звучащий в полном виде. Дополнительно повторена (с двухтактовой вставкой 135–136-го тактов и тональным изменением после неё) и экспозиция второй темы вместе с контрапунктическим соединением её с первой (ср. т. 33–66 с тональным планом *g – d – g → B* и т. 125–160 с тональностями *d – a – c → Es*). В результате такое построение Прелюдии можно считать синтезом двойной фуги и ригурнельной формы.

Как видим из приведённых примеров, внедрение тематического контраста в смешанные ригурнельно-фугированные формы не обязательно связано с чертами сонатности и составляет особый структурный план. Его драматургическая значимость вытекает из того обстоятельства, что вторая тема не просто сопоставляется с первой, но и почти обязательно *взаимодействует* с ней.

Аспект взаимодействия составляет особую задачу композитора, который экспериментирует с ним, находя каждый раз новые формы его решения. Чаще всего это происходит на мотивном уровне в разработочных интермедиях, где мотивы второй темы могут сопоставляться контрапунктически или в одном и том же голосе с каким-либо материалом ригурнеля – например, его противосложения (органная Соната № 3, III часть, т. 81–82), с мотивом из развёртывания ригурнеля (органная Соната № 2, I часть, т. 62–64) или с основным тематическим элементом (финалы Сонаты № 5, т. 51–58; 141–148, Сонаты № 3, т. 84–85). В финале Сонаты для скрипки и чембало № 6 почти каждая имитационная пара второй темы чередуется с двухтактовым мотивом ригурнеля (т. 31–38, 53–56).

Особенно наглядно взаимодействие выражено в финале органной Сонаты № 5, где контрапункт основных мотивных элементов маркирует наиболее значи-

мые места формы – он предшествует двум проведени-ям «побочной партии» (стреттам на начальный мотив ритурнеля), составляя своеобразную связующую – восьмитактовое построение в виде модулирующей канонической секвенции на мотив второй темы, контрапунктирующей с простой секвенцией основного мотива ритурнеля в партии педали (пример № 4).

Совершенно иным способом происходит взаимодействии во II части скрипичной Сонаты № 4, где следствием каждого проведения басовой хроматической субтемы становится появление нового хроматического противосложения (тоже в басу) у основной, которая до этого соединялась лишь с диатоническими контрапунктами (два из них были удержанными – т. 36–37; 40–41; 91–91; 95–96) (ср. пример 5 с примером № 2). Наконец, ещё один особый тип отношений ритурнеля со второй темой Бах демонстрирует в I части органной Сонаты № 6, где применено вариационное развитие гомофонного ритурнеля, направленное на его постепенное интонационно-ритмическое и

фактурное сближение с имитационной второй темой. Так, если в первом проведении основной темы преобладает поступенность и секстовые скачки (см. пример № 1), то уже в третьем (*e moll*) введено мелодическое движение по звукам секстаккорда и имитация с расстоянием в 4 такта (т. 53–57), а в большинстве последующих имитация ещё и превращена в стреттную с расстоянием в 2 такта и сохранением достигнутого мелодического рисунка, сближающего ритурнель со второй темой (т. 73–79; 125–134).

Всё это говорит о не случайном, но намеренном включении в изначально моноаффектную ритурнельную форму фактора контраста, который в одних произведениях сочетается с фугированностью, в других – с сонатностью, в третьих составляет дополнительный, автономный структурный и драматургический план. Так в условиях позднего барочного стиля рождаются новые драматургические идеи, предвосхищающие будущие кардинальные стилиевые повороты европейской музыки.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 Соната для органа № 6, I ч. Ритурнель



1а 2-я тема



1б Подготавливающая интермедия



Пример № 2 Соната для скрипки с клавиром № 4, II ч. Ритурнель



2а 2-я тема



Пример № 3 Соната для органа № 2, III ч. 1-я тема



3а 2-я тема



4б Мотивный контрапункт



Пример № 4 Соната для органа № 5, III ч.
1-я тема



4а 2-я тема



Пример № 5 Соната для скрипки
с клавиром № 4, II ч.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1: По XVIII век. – М.: Музыка, 1975. – С. 311.

² См., например, работы: Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С.Баха. – М.: Музыка, 1981; Мюллер Т. Полифония и гомофония в клавирных концертах Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1984. – Вып. 75. – С. 5–14; Абызова Е. Некоторые вопросы тематизма и формы скрипичных концертов И. С.Баха // Вопросы теории музыки. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 3. – С. 237–271.

³ Разным проявлениям этих смещений посвящён отдельный раздел в книге М. Лобановой «Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики» (М.: Музыка, 1994. – С. 218–234).

⁴ Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999. – С. 282–283.

⁵ Абызова Е. Указ. соч. С. 252–263.

⁶ Мюллер Т. Указ. соч. С. 10–12.

⁷ Протопопов В. Указ соч. С. 126–146; Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. – М.: Музыка, 1985. – С. 222–233.

⁸ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. – М.: Сфера, 1998. – С. 143.

⁹ Лобанова М. Указ. соч. С. 225.

¹⁰ Riemann H. Grundriß der Kompositionslehre. – Berlin, 1922. – S. 160.

Крупина Лариса Леонидовна

кандидат искусствоведения, доцент,
и. о. профессора кафедры теории музыки
Воронежской государственной академии искусств



М. Е. ГИРФАНОВА

Казанская государственная консерватория
им. Н. Г. Жиганова

УДК 781.138

**О НОВОЙ ФОРМЕ ПОЛИМЕТРИИ В *ARS SUBTILIOR*
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIV – НАЧАЛА XV ВЕКА
(«TRACTATUS FIGURARUM» ФИЛИППА ДЕ КАЗЕРТА)**

В истории западноевропейской полифонической музыки период 1370–1410-х годов отличается необычайным усложнением ритма. «Более не довольствовались ни достижениями *ars nova*, ни свободой обращения с тактом, ни ритмической изысканностью баллад Машо, – пишет Вилли Апель в труде «Die Notation der Polyphonen Musik». – Целью стало изобретение исключительно сложных ритмических соотношений и нахождение способов их нотационной передачи»¹.

Усложнение ритма в сочинениях *ars subtilior* последней четверти XIV – начала XV века стало в том числе и результатом изобретения особой формы полиметрии как соединения нескольких метров в одновременности. Одно из первых описаний новой техники содержит трактат под названием «Tractatus figurarum» («Трактат о ритмических длительностях»), приписываемый Филиппу де Казерта². Соединение разных метров в одновременности обсуждается во второй половине трактата (в главах с VII по X).

Автор трактата связывает данную технику с завершающей стадией развития *ars subtilior* (лат. – «более утончённое искусство»), и говорит об этой стадии как о третьей, которой предшествуют две другие, её подготавливающие: «И пусть наши старые мастера находились в начале познания музыки, и метод был достаточно незрелым, как это явствует из мотетов самих мастеров, а именно, из “Tribum que non abhorruit” и других, и прочее. Однако позже они сами, обдумав более утончённую манеру, прежний метод оставили и устроили более утончённое искусство, как это видно в [мотете] “Arta caro”. Таким образом, пришедшие ныне вослед, имея в своем распоряжении и постигнув то, что оставили первые мастера, и став более утончёнными посредством усердия, являются завершителями, ибо то, что у предшественников оставалось несовершенным, у последователей было улучшено»³.

Самая ранняя версия мотета «Tribum que non abhorruit», иллюстрирующего первую стадию, содержится в манускрипте «Roman de Fauvel» («Роман о Фовеле»), составленном примерно в 1317–1318 году (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146). Со-

брание «Роман о Фовеле» отмечает начало французского *ars nova*. Мотет «Tribum» фигурирует в списке ранних мотетов Филиппа де Витри.

Мотет «Arta caro», иллюстрирующий следующую стадию, датируется примерно 1360 годом и демонстрирует зрелый стиль французского *ars nova*. Как и предыдущий мотет, мотет «Arta caro» был широко известен, о чём свидетельствует присутствие его в шести важных манускриптах того времени. Мотета нет в списках сочинений Филиппа де Витри и Гильома де Машо – двух самых ярких фигур французского *ars nova*.

Если первую и вторую стадии Филипп де Казерта связывает с искусством «старых мастеров», то третья стадия – это современная автору трактата музыкальная практика. Крупнейшими центрами распространения *ars subtilior*⁴ были светские дворы в южной Франции, Арагоне и Кипре (который в это время находился в зоне французского культурного влияния). *Ars subtilior* представляют такие авторы, как Солаж, Жакоб де Сенлеш, Требор, Маттео Перуджийский, Антонелло де Казерта, Магистр Захария, Бод Кордые и др. Репертуар *ars subtilior* составляют почти исключительно светские песенные жанры: рондо, виреле, баллада. Нередко сочинение писалось в честь той или иной публичной фигуры (что могло находить отражение в поэтическом тексте).

Сам Филипп был связан с Авиньоном, который в конце «Авиньонского пленения пап» (1309–1378) и во время «Великого западного раскола» (1378–1417) стал одним из важнейших центров *ars subtilior*. Присутствие Филиппа при папском дворе в Авиньоне подтверждает баллада «Par les bons Gedeons», в поэтическом тексте которой высказывается почтение папе Клименту VII, и которая поэтому может быть датирована между 1378–1394 годами (годы правления Климента VII).

Для Филиппа период развития музыкального искусства, начиная с ранних образцов *ars nova* и заканчивая сочинениями *ars subtilior*, составляет единый этап, с подразделением на стадии: раннюю, зрелую и завершающую, на которой все то ценное, что найдено на двух предыдущих, доводится до совершенства.

Три обозначенные Филиппом стадии объединяет единство концепции музыкального метра. Одним из важнейших признаков этой формы метра является метрическая многоуровневость, с подобием устройства всех метрических уровней. Наличие многоуровневого метра отграничивает *ars nova* от предшествующего этапа в истории развития западного музыкального ритма, на котором метр такой многоуровневостью не обладал.

Новая форма полиметрии, описываемая Филиппом, – продукт эпохи многоуровневого музыкального метра, и она возникает как дальнейшее усложнение техники комбинирования метров, которая была изобретена ещё «старыми мастерами».

Филипп отталкивается от четырёх метрических размеров французского *ars nova*, называя их «четырьмя основными мензурами» (*quatuor mensurae principales*). Эти размеры были впервые описаны Филиппом де Витри в трактате «*Ars nova*» (начало 1320-х годов)⁵. Они представляют собой двухуровневые метрические образования, с делением бревиса на семибревисы, которые в свою очередь делятся на минимы. Для фиксации метрического уровня, регулирующего отношения бревисов и семибревисов, используется термин темпус. Термин пролация регулирует отношения семибревисов и миним. Возможность деления длительностей на более мелкие двумя способами, тернарным, совершенным (*perfectus* – лат. «совершенный»), и бинарным, несовершенным (*imperfectus* – лат. «несовершенный»), приводит к образованию четырёх видов размера. В совершенном темпусе большой пролации три семибревиса, каждый охватывает три минимы (в современной транскрипции передаётся размером 9/8); в совершенном темпусе малой пролации три семибревиса, каждый охватывает две минимы (в современной транскрипции передаётся размером 3/4); в несовершенном темпусе большой пролации два семибревиса, каждый охватывает три минимы (в современной транскрипции передаётся размером 6/8); в несовершенном темпусе малой пролации два семибревиса, каждый охватывает две минимы (в современной транскрипции передаётся размером 2/4).

В музыкальной практике указанные размеры начинают использоваться не одновременно. Метрический размер раннего *ars nova* – несовершенный темпус большой пролации. Ранние мотеты Витри, помещённые в собрании «Роман о Фовеле», все написаны в этом размере.

Позже осваивается совершенный темпус большой пролации. Самый ранний дошедший до нас образец, титульный размер которого заявлен как совершенный темпус большой пролации, – мотет Витри 1320-х годов «*Garison selon nature*». Новый размер вводится в сопоставлении с размером, уже закрепившимся в жанре мотета: первая половина каждо-

го из разделов формы идёт в совершенном темпусе, вторая половина – в несовершенном. Среди мотетов Витри 1320-х годов совершенный темпус большой пролации встречается ещё в мотете «*In arboris*» и снова даётся в сопоставлении с несовершенным темпусом большой пролации – теперь два размера идут в наложении, будучи метрическими размерами разных голосов. Очевидно, в случае с совершенным темпусом большой пролации комбинирование размеров – в широком смысле полиметрия становится чуть ли не обязательным условием внедрения нового размера в мотет.

Метрических размеров с малой пролацией нет в мотетах Витри, они появляются только в мотетах и песенных жанрах Машо.

Соизмерителем разных метров служит минима, описываемая музыкальной теорией *ars nova* как минимальное количество, «атом» музыкального времени. Размеры французского *ars nova* различаются по времениполнению в зависимости от числа входящих в них миним: самым меньшим по объёму, из четырёх миним, является несовершенный темпус малой пролации; на две минимы больше содержит совершенный темпус малой пролации и несовершенный темпус большой пролации; самым масштабным, из девяти миним, оказывается совершенный темпус большой пролации.

В *ars subtilior* новым в технике комбинирования метров становится то, что теперь на время одного из четырёх «основных» размеров может идти любой из трёх оставшихся. В трактате Филиппа декларируется возможность приравнивать по времени не минимы, но сами темпусы. Соизмерителем в этом случае выступает бревис, а минима – минимум музыкального времени, в подобных операциях в расчёт не принимается.

В седьмой главе трактата в качестве основного рассматривается совершенный темпус большой пролации, в восьмой – несовершенный темпус большой пролации, в девятой – совершенный темпус малой пролации, в десятой – несовершенный темпус малой пролации. Чтобы передать в нотации замещение основного размера размером иной структурной конфигурации, создаются новые нотационные знаки. Они образуются путём добавления к уже существующим нотным формам штилей, хвостов, точек, посредством окрашивания этих нотных форм в красный цвет или оставления незакрашенными.

Филипп заключает, что данная техника, которую во Франции называют *trayn* или *traynour*, «производит более сильный эффект чем синкопа»⁶.

Рассмотрим претворение новой техники на практике, избрав в качестве образца для анализа трёхголосную балладу «*Beaute parfait*» Антонелло де Казерта. Ниже приводятся факсимиле (пример № 1) и начало баллады в современной нотации (пример № 2)⁷.

Пример № 1

Музыкальный пример № 1 представляет собой фрагмент партитуры с вокальными партиями и фортепиано. Вверху видны ноты тенора и контратенора с французскими текстами. В центре и внизу — фортепианное сопровождение. Над нотами тенора и контратенора нанесены метрические обозначения: *Imperf. 2/4*, *Perf. 2/4*, *Imperf. 2/4*, *Perf. 2/4*. Также присутствуют указания *Allegretto* и *Allegro*.

Пример № 2

Музыкальный пример № 2 — это вокальный фрагмент с фортепиано. В начале ноты сопрано (S), контратенора (Ct) и тенора (T) с нумерованными тактами (1-10). Далее следует вокальная партия с французскими текстами и фортепиано. Метрические обозначения *2/4* и *3/4* нанесены над нотами. В конце фрагмента видны ноты контратенора и тенора.

Тенор баллады написан в имперфектном темпуре большой пролации (в транскрипции бревис передаётся половинной, семибревис — четвертью, минима — восьмой). Контратенор начинается в имперфектном темпуре малой пролации, в следующем разделе размер меняется на перфектный темпур малой пролации, в заключительном разделе возвращается начальный размер. В факсимиле указатели размеров в начале партий тенора и контратенора не проставлены, смена размера и возвращение начального размера в контратеноре обозначены типовыми указателями размеров *ars nova*.

В теноре и контратеноре незакрашенные семибревисы передают изменение вида семибревиса. В теноре, в условиях имперфектного темпура большой пролации семибревис из перфектного становится имперфектным. Три идущих подряд незакрашенных семибревиса занимают время двух обычных семибревисов основного размера. В контратеноре, в условиях перфектного темпура малой пролации, семибревис, напротив, из имперфектного становится перфектным. Два идущих подряд незакрашенных семибревиса занимают время трёх обычных семибревисов основного размера.

Основной размер дисканта, как и тенора, — имперфектный темпур большой пролации, при этом в дисканте задействованы все четыре размера *ars nova*. Эти четыре размера показываются уже в первом разделе формы, метрическая организация которого представляет особый интерес.

Размеры следуют один за другим с заметной периодичностью (в роли метрического хронометра выступает тенор, размер которого неизменен на протяжении всей баллады). Через пять темпусов от начала партии основной размер сменяется перфектным темпуром малой пролации, ещё через пять темпусов вводится имперфектный темпур малой пролации, а далее через пять темпусов — перфектный темпур большой пролации. Апель продлевает действие последнего размера до конца раздела — действительно, факсимиле не содержит никаких указаний на смену размера. В транскрипции баллады в конце первого раздела возвращается основной размер.

Последняя версия кажется более убедительной. Музыкальный материал, завершающий первый раздел, возвраща-

ется ещё раз в самом конце формы. Здесь он проходит в основном размере, что фиксируется соответствующим указателем. Очевидно, и начальный показ музыкального материала в конце первого раздела (примерно пять темпусов до каденционной остановки) должен идти в основном размере. В этом случае уже весь первый раздел сочинения подчиняется единому, строгому закону пропорций. Пять его подразделов – по числу видов темпуса плюс репризные возвращение основного темпуса – содержат по пять темпусов.

Каждый из подразделов, в которых показывается новый размер, имеет, в свою очередь, два отдела. Автор баллады словно играет возможностями соизмерять размеры как традиционным способом *ars nova*, посредством эквивалентности миним, так и новым способом *ars subtilior* – посредством эквивалентности самих темпусов (а также пролаций). Подраздел открывается участком с особыми нотными знаками, передающими новые времяизмерительные отношения между размерами, а далее (всегда через три темпуса) возвращается обычная чёрная нотация, «восстанавливающая» традиционное времянаполнение размера. Особые нотные знаки имеют вид незакрашенной нотации.

Итак, перфектный темпус малой пролации, выраженный традиционными чёрными нотами, содержит столько же миним и занимает такой же объём времени, как и основной размер дисканта, имперфектный темпус большой пролации. Но выраженный незакрашенными семибревисами и незакрашенными минимами (незакрашенная минима делится на ещё более мелкие длительности, на две незакрашенные семиминимы), он соизмеряется с основным размером посредством эквивалентности пролаций и звучит в полтора раза дольше основного.

Имперфектный темпус малой пролации, выраженный традиционными чёрными нотами, на две минимы короче основного размера. Но выраженный незакрашенными семибревисами и незакрашенными минимами (незакрашенная минима делится на две незакрашенные семиминимы), он соизмеряется с основным посредством эквивалентности темпусов и идёт на время основного.

Перфектный темпус большой пролации, выраженный традиционными чёрными нотами, по времени звучания длиннее основного на три минимы. Но выраженный незакрашенными семибревисами и незакрашенными минимами, он соизмеряется с основным размером посредством эквивалентности темпусов и идёт на время основного.

Ещё один, новый вид нот появляется во втором разделе дисканта. Это окрашенные в обычный чёрный цвет, но снабжённые штилями сверху и снизу, ноты. Они записаны в основном размере и моди-

фицируют его следующим образом: две такие ноты равны по времени звучания трём обычным минимам.

В балладе «Beaute parfait» Антонелло из Казерты полиметрия совместно с синкопированием образует сложные ритмы в голосах и сложные сочетания этих ритмов в полифоническом многоголосии. Новая форма полиметрии, возможно, потому «производит более сильный эффект чем синкопа», что приводит к преодолению «корпускулярности» ритмического движения, к исчезновению прежней соразмерности мельчайшим.

Этап развития музыкального искусства, о котором рассуждает Филипп в своём трактате, является частью истории мензуральной музыки. Сам термин *musica mensurabilis* (лат. – «размеренная музыка») встречается уже в первых западных трактатах по музыкальному ритму середины XIII века, где он вводится для обозначения области многоголосной музыкальной практики, которая ритмизована. Мензуральная музыка обнимает обширный исторический период, начиная с первых опытов ритмизации в сочинениях школы Нотр-Дам второй половины XII века и вплоть до отхода от мензуральной доктрины в начале XVII века.

Мензуральная музыка относится к типу времяизмеряющей ритмики (примерами времяизмеряющей ритмики являются также античная музыка, арабская средневековая поэзия и др.)⁸. Для неё, как и для любой другой времяизмеряющей ритмической системы, характерно наличие «первого времени» – элементарной длительности, которая имеет точно установленное временное значение и служит единицей измерения всех длительностей системы. В *ars nova* минимумом музыкального времени становится минима. Времяизмеряющими свойствами наделены в мензуральной музыке и метрические размеры. По сути, метрические размеры эпохи многоуровневого метра *ars nova* – это схемы соподчинения разных по протяжённости мер музыкального времени с основой соизмерения – минимой.

Если в *ars nova* каждый из четырёх метрических размеров предстаёт в одной долготной версии, то в *ars subtilior* число таких версий возрастает. Эксперименты с музыкальным времяизмерением в технике *trayn* или *traynour* приводят к установлению более сложных, чем ранее, соотношений размеров и ритмических длительностей в сочинении. При этом «первое время» не отменяется. Собственно, концепция минимума музыкального времени продолжает быть научно привлекательной для музыкальной теории на протяжении всей истории мензуральной музыки. Но первый раз в истории западного метра контролируемое (а не возникающее в результате спонтанной импровизации) преодоление «первого времени» утверждает относительность господствующей в музыке «атомарной

теории». И это при том, что атомарность является одним из фундаментальных принципов научного мышления того времени⁹.

Многие новации, введённые в *ars subtilior*, стали в XV–XVI веках стандартными композиторски-

ми техниками. Это указывает на то, что *ars subtilior*, при всей своей ритмической сложности и утончённости, не было схоластическим, умозрительным экспериментом в истории западного музыкального ритма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Apel W. Die Notation der Polyphonen Musik 900–1600. – Leipzig, 1962. – S. 452.

² Самая ранняя сохранившаяся копия трактата была сделана в 1391 году или вскоре после этого. Автор статьи опирается на изд.: *Tractatus figurarum*, ed. and trans. by Philip E. Schreier // *Greek and Latin Music Theory*. Vol. 6. – Lincoln, 1989.

³ «Et licet magistri nostri antiqui primum intellectum musicalem habuerunt, et hoc satis grosso modo sicut adhuc patet in motetis ipsorum magistrorum videlicet Tribum que non abhorruit, et in aliis et cetera. Tamen ipsi post modum subtiliorem modum considerantes, primum relinquerunt, et artem magis subtiliter ordinaverunt ut patet in *Apta caro*. Sic nunc successive venientes, habentes et intelligentes que primi magistri relinquerunt maiores subtilitates per studium sunt confecti ut quod per antecessores imperfectum relictum fuit per successores reformetur» (*Tractatus figurarum*. P. 67–68). Цитата даётся в переводе автора статьи.

⁴ Термин *ars subtilior* вводит в музыковедческий лексикон У. Гюнтер (*Günther U. Das Ende der Ars Nova* // *Mf*. 1963. XVI. С. 105–20), заимствуя его из труда «*Tractatus figurarum*» Филиппа де Казерга. Об *ars subtilior* см.: Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья: X–XIV века. М., 1983; Apel W. Die Notation der Polyphonen Musik 900–1600. Leipzig, 1962; Gallo F. Die Notationslehre im 14 und 15 Jahrhundert // *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*. – Darmstadt, 1984. – S. 257–356 (*Geschichte der Musiktheorie*; Bd. 5); Stoessel J. *The Captive Scribe: The context and culture of scribal*

and notational process in the music of the *ars subtilior*. Diss. ... – University of New England, 2002.

⁵ Об учении Филиппа де Витри см.: Поспелова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). – М., 2003. Здесь же содержится перевод трактата с комментариями.

⁶ «...est fortior modus quam syncope» (*Tractatus figurarum*. P. 123).

⁷ Факсимиле баллады (Paris, Bibliothèque nationale nouv. acq. fr. 6771 fol. 46) воспроизводится в труде Апеля (S. 471), здесь же даётся частичная транскрипция дуллума и тенора (S. 517), а также аннотация к факсимиле (S. 470–475). Транскрипция баллады содержится в Приложении к диссертации Штосселя (*Stoessel J. Ibid.* № 35, p. 158–162).

⁸ Система музыкальной ритмики М. Харлапа различает два вида ритмики, свойственные профессиональному музыкальному искусству: квантитативная, или времяизмеряющая, ритмика, характеризующая устное, синкретическое музыкально-поэтическое творчество, и квалитативная, акцентная ритмика, определяющая стадию отдельного существования поэзии и музыки в письменной форме (Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. – М., 1986).

⁹ В контексте аристотелизма в средневековой физике сформировалось учение о *minima naturalia* (физических минимумах), явившееся своего рода компромиссом по отношению к атомистической теории. Представление о *minima naturalia* прошло через всё средневековье в мало модифицированном виде.

Гирфанова Марина Евгеньевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Казанской государственной консерватории
им. Н. Г. Жиганова



А. Л. ХОХЛОВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 785.7.072

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В КЛАВИРНЫХ ТРИО ЙОЗЕФА ГАЙДНА

Эволюция игровых приёмов в клавирных трио Йозефа Гайдна всегда была тесно связана с театральной парадигмой мышления композитора. Все лучшие образцы этого жанра создавались параллельно с музыкально-сценическими опусами. Ансамблевые произведения позволяют проследить хронологию со многими операми на либретто выдающегося итальянского комедиографа К. Гольдони, например, «Аптекарь», «Рыбачки», «Лунный мир», а также с музыкой к комедиям dell'arte: «Удивительная маркиза», «Вдова», «Дотторе» и другим. Именно с позиций комедии dell'arte многое становится понятным в клавирных трио венского классика – ненормативная логика в строении цикла, остродинамичное, скачкообразное, взрывчатое развёртывание музыкальных образов, мобильность, неисчерпаемость музыкального тематизма.

С точки зрения воплощения принципов комедии dell'arte в творчестве Й. Гайдна, заслуживает внимания история возникновения первого сценического опуса композитора, носившего название «Хромой бес». Этот зингшпиль, имевший колоссальный успех среди слушателей, был сочинён двадцатилетним Йозефом по заказу директора Каринтийского театра Бернардоне Курца – «гения немецкой сцены, знаменитого Арлекина, умевшего восхищать публику своими каламбурами». Год спустя, после создания венского зингшпиля, перед юным композитором открылась настоящая карьера, и он выступил с шестью сочинёнными им трио. Их молодой задор, искромётный юмор, смелое сплетение контрапунктических приёмов, одним словом, свежая манера письма сразу же создали им необычайную популярность. «Восхитительные выдумки молодого музыканта, – писал А. М. Б. Стендаль, – темпераментность его стиля, допускаемые им порою вольности восстановили против него всех Пахомиев обители гармонии. Они упрекали его за ошибки в контрапункте, за еретические модуляции, за слишком смелый ритм. По счастью весь этот шум не причиняет ни малейшего вреда нарождающемуся таланту ...» [7, с. 29].

Многочисленные перекрёстные связи со сценическими жанрами обнаруживаются не только в трио, но и других произведениях Й. Гайдна. Более того, некоторые сочинения содержат примеры прямых миграций музыки из театральных опусов. Так, Симфония № 60 исполнялась как театральная музыка при постановке комедии Ж. Реньяра «Расеянный», где увертюрой

служила I часть симфонии, а остальные части цикла исполнялись по ходу пьесы как антракты и вставные номера. В I части Симфонии «Рокселана» полностью использована увертюра из оперы buffa «Лунный мир». А Симфония «Охота» связана с музыкой III акта оперы buffa «Вознаграждённая верность». К тому же Гайдн порою высказывался в том смысле, что ему бы «следовало писать больше вокальной и меньше инструментальной музыки, ссылаясь при этом на облегчающее композицию значение текста» [12, с. 118]. В связи с этим, исследователь его творчества Ю. Кремлёв справедливо отмечает, что Гайдн насытил инструментальную музыку «всесторонним опытом вокальности, настойчиво стремясь к образной конкретности и наглядности инструментальных образов» [4, с. 284].

Представляя собой уникальную область творчества, клавирные трио открывают впечатляющую панораму игрового пространства-времени с воплощением богатейшего мира образов и композиционных приёмов в окружении театральнo-игровых ассоциативных связей. Обретая особые формы, театральность творческого мышления композитора проявилась в сфере особой музыкальной персонажности.

В результате творческих поисков композитора, в наиболее совершенных образцах трио сложились особые типы музыкальных тем, которые можно обозначить понятием «темы-персонажи» (Е. Назайкинский). С точки зрения познания их пространственно-временной специфики, важное значение приобретают проблемы выявления генезиса и идентификации тем-персонажей в музыкальном тексте. Решение этих проблем напрямую связано с выработкой категориального аппарата для описания функций тем-персонажей в условиях художественного целого. Раскрытие их многогранной образной природы должно послужить ключом к объяснению секретов мастерства Й. Гайдна в организации игрового континуума клавирных трио.

Если в театре главным средством передачи сюжетной логики являются художественные образы, воплощаемые в сценической игре актёрами, то в музыкальном произведении роль носителя образа может выполнять едва ли не любой элемент музыкальной ткани, синтаксиса, композиции. Так, сюжетно-тематическое значение в музыке, по мысли Е. Назайкинского, может приобретать и тема, и краткий мотив-интонация, и аккорд, и тип фактуры, и способ артикуляции. Игровой импульс способен возникнуть из мельчайшей мотив-

ной детали и в своём самодвижении вступать в сложнейшие соотношения с разномасштабными музыкальными построениями. Для Гайдна, как подчёркивал В. Бобровский, «достаточно ничтожного мотива, чтобы создать цепь интенсивного развития» [2, с. 293]. Его источник – не композиционная необходимость, а личная творческая инициатива, фантазия художника, которая тесно связана с концептуальной идеей сочинения. Подобная активизация творческой инициативы, именуемая В. Бобровским «имманентной инициативностью», блестяще проявляется у Й. Гайдна. Действительно, для композитора мотивная деталь очень важна как «орудие» его остроумия и неисчерпаемой выдумки. Так характер тематизма произведений Й. Гайдна, став «головоломно-мозаичным аспектом музыкального классицизма» (Т. Адорно) для многих исследователей его творчества, особенно ярко проявил себя в клавирных трио.

Музыкальные персонажи Й. Гайдна – это динамично изменяющиеся, но самотождественные в своих метаморфозах объекты, приобретающие в контексте образных сопряжений особое свойство индивидуальности. В музыке клавирных трио наблюдается определённый комплекс устойчивых интонаций, которые никогда не теряют связи «ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой)» [1, с. 355]. Музыкальные интонации воспринимаются как живые потому что в них, по мысли В. Медушевского, всегда отражён живой человек. «Живой – значит прежде всего обладающий плотью. Музыкальная интонация телесна уже по своей форме, она промышляется дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела. Звук и смысл замыкаются отнюдь не в *ratio* – эти две стороны интонации соединяются ещё в теле. Любой музыкально-пластический знак или интонация – это одновременно и дыхание, и напряжение мышц, и биение сердца» [6, с. 28]. Эти слова как нельзя лучше отражают образную сущность темы-персонажа в трио Й. Гайдна. И, с этой точки зрения гайдновский «сценический герой» не превращается в некое «эфемное существо», не утрачивает свои качества «живого» и не растворяется в общем потоке движения музыкальной мысли. Исходя из того факта, что в оперных сочинениях композитора преобладали принципы комедии *dell'arte*, и что его театральное искусство тесно связано с инструментальным, можно предположить то, что и в трио сохраняется творческий способ мышления масками [10, с. 132].

Вопрос идентификации образа маски в контексте игрового пространства-времени требует введения понятия «код узнавания». Под ним понимается преобразование некоторой совокупности условий восприятия в *сему*, на основе чего узнаются воспринимаемые объекты и вызываются в памяти уже воспринятые когда-то. Демонстрацией работы кода узнавания может служить пример, приведённый У. Эко в связи с такой визуальной коммуникацией, как зарисовка: «На уровне графического представле-

ния я располагаю великим множеством способов изобразить лошадь, намекнуть на неё с помощью игры светотени, обрисовать кистью её контур, изобразить самым натуральным образом, при этом лошадь может стоять, бежать, скакать, вставать на дыбы ... и может быть изображена в профиль, в трёхчетвертном повороте и так далее» [11, с. 170].

Применение понятия «код узнавания» позволит «уловить неуловимое» в музыке Й. Гайдна: витиеватый росчерк, штрих, фиксирующий кинетику персонажа или заменяющий его внезапно вторгнулся мелодико-гармонический оборот. Виртуозно манипулируя фрагментарным материалом, композитор искусно представляет ярко индивидуальные и рельефные образы, феерическая смена которых подобна хороводу красочных масок, где угадывается жест и мимика героев.

В качестве выявления кода узнавания конкретной темы-персонажа в тексте трио могут выступить мелодические «спектрограммы», тембровая персонафикация, характерные ритмоформулы, жанровые модели движения, а также артикуляция, туше и штриховые приёмы.

Например, зрительно-пространственный аспект мелодической линии у Й. Гайдна имеет ярко выраженные черты, допуская графическое изображение в координатах высоты и длительности тонов. Линия, рисунок, высота, восхождение, спад, скачок, раскручивание, поворот, излом, профиль – все эти параметры, развёртываясь во времени музыкального произведения, сохраняют свой пространственный абрис [9, с. 76]. Репрезентируя себя через определённые типы движения, связанные с воплощением характерных жестов и своеобразной пластикой, гайдновские персонажи обладают своей собственной пространственно-временной позицией. Так выразительная пластика структур и линий создаёт глубинный структурно-смысловой подтекст.

В трио Й. Гайдна используются также особые ритмы движения масок, с помощью которых возможна их идентификация. Как известно, ритмическая концепция нашла в XVIII веке приоритетное выражение во всей западноевропейской музыкальной культуре.

Так, Ф. Куперен утверждал: «Ритм – это и дух музыки и одновременно душа, которую следует в неё вложить» [5, с. 29]. Примерно также рассуждал А. Гретри: «Движение или ритм сильнее действуют на душу, чем мелодия или гармония. Он, приблизительно является тем же для слуха, чем симметрия для глаза» [3, с. 54]. Не случайно современный исследователь И. Стоянова выявляет все музыкальные ритмоформулы, исходя из триады «жест – текст – музыка» [13, с. 25]. Такой же метод, основанный на связи музыки с движением наблюдается в учении о музыкальных и поэтических ритмах швейцарского композитора и педагога Ж. Далькроза. Отсюда, ритм являет собой не только визуализацию времени в пространстве, но и «письмо тела». В итоге включение временного фактора актуализирует смысловое значение ритмоформул как про-

явления скорости движения персонажей или, в отдельных случаях, определённых манер высказываться.

В музыке клавирных трио обнаруживается наличие двух видов времени: ритмического времени движения персонажа и времени движения условного спектакля. В результате совмещения этих двух временных пластов – времени высказывания сценического героя и сюжетного времени – образуется целостный игровой хронотоп. Он связан с художественной иллюзией того, что нечто происходит, произошло или произойдет в мире возможного, в мире фантазии композитора – появление и исчезновение актёров, их перемещения и метаморфозы, перемена декораций, смена сцен действия, игра освещения и многое другое.

Динамический параметр музыки клавирных трио Гайдна соотносится с динамикой дискурсов персонажей – появлением и разрешением различного рода противоречий и конфликтов как между персонажами, так и между персонажем и сложившейся ситуацией. Именно нарушение равновесия в конфликте заставляет одного или нескольких персонажей действовать, чтобы разрешить противоречие; но его действие (реакция) влечёт за собой другие конфликты и противоречия. Эта непрерывная динамика и создаёт движение спектакля, а персонажи, таким образом, включаются в общий ритм спектакля, в более масштабный временной параметр.

Остаётся лишь добавить, что совокупность всех составляющих кода узнавания тем-персонажей обра-

зует различного рода соотношения: по принципу комплементарности и по принципу взаимозаменяемости. В процессе темообразования одни составляющие могут доминировать, а другие находиться в латентном состоянии. Отсюда, инварианты претворения кода узнавания всякий раз соответствуют мобильным амплуа героев и очень разнообразны.

Несомненно, многочисленные персонажи в ансамблевых трио Й. Гайдна не исчерпываются масками комедии dell'arte. Однако все персонажи обладают качествами, которые присущи самому принципу маскотворчества – импровизационностью, динамичностью, зрелищностью, троюкачеством, буффонадой. В трио, как и в операх композитора, за именами различных «героев» различимы прототипы итальянской комедии.

Музыка клавирных трио, претворяя принципы комедии dell'arte, содержит целую систему отточенных приёмов игровой логики. Господство стихии бега, забавнейшие «неожиданности», комическое соединение лёгкости движения со скачками инструментального размаха создают общее впечатление игрового потока, несущегося без ощутимых усилий. А изобретательная игра инструментальными тембрами, ритмическими фигурами, ликующими каскадами виртуозных пассажей, активными регистровыми сдвигами, интересными штриховыми комбинациями создаёт драматургический контекст произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М.; Л.: Музгиз, 1971.
2. Бобровский В. Статьи. Исследования. – М.: Сов. композитор, 1988.
3. Гретри А. Мемуары или очерки по музыке. Т. 1. – М.; Л.: Музыка, 1939.
4. Кремлёв Ю. Й. Гайдн. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1972.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973.
6. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М.: Музыка, 1993.
7. Стендаль А. М. Б. Письма о прославленном композиторе Гайдне. Т. 8. – М.: Музыка, 1988.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства. – М.: Консерватория, 1994.
9. Хохлова А. Семантика гайдновского тематизма // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: матер. Всерос. науч. конф. 13–14 ноября 2008. – Астрахань, 2008.
10. Хохлова А. Игровое пространство-время в клавирных трио Йозефа Гайдна: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2005.
11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Symposium, 2004.
12. Griesinger G. Biographische Notizen über J. Haydn. – Leipzig, 1810.
13. Stoianova J. Geste – texte – musique. – Paris, Union Gerald – Edition, 1978.

Хохлова Анжела Леонидовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



М. В. МОНАХОВА
Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки

УДК 78.071.1

СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА МАСОНСКИХ КАНТАТ МОЦАРТА

История и цели создания ряда сочинений Моцарта указывают на их связь с масонским орденом. Унифицированного и окончательного списка масонских сочинений Моцарта не существует. Одни авторы называют в числе сочинений для ордена лишь несколько опусов, другие отмечают масонское влияние в весьма внушительном количестве произведений. Разница списков объясняется разницей критериев, выдвигаемых авторами для атрибуции. Так, зачастую в перечень попадают сочинения, созданные не для масонов, но вовлечённые в их музыкальную практику. Ещё один не самый надёжный ориентир при атрибуции пьес как масонских – содержание вербального текста, в котором система образов, характерных для культуры Просвещения, зачастую трактуется как масонская. В вопросе идентификации сочинений мы доверились критериям, используемым самими масонами¹, которые называют музыкой для ложи лишь пьесы, во-первых, созданные специально для них, во-вторых, содержащие в тексте специфическую музыкальную символику. Верификация второго критерия в каждом случае индивидуальна, поскольку предполагает исследование системы средств музыкальной выразительности отдельного сочинения. Первый критерий более очевиден, потому, ориентируясь на него, логично очертить круг произведений если и не безусловно масонских, то, по крайней мере, масонских с наибольшей степенью вероятности. К их числу относятся: среди инструментальных – *Maurerische Trauermusik KV 477*, Адажио для двух бассетгорнов и фагота KV 410, Адажио для двух кларнетов и трёх бассетгорнов KV 411; среди вокальных – ряд кантат («*Dir Seele des Weltalls*» KV 429, «*Die Maurerfreude*» KV 471, «*Kleine Freimaurer-Kantate*» KV 623) и песен («*An die Freude*» KV 53, «*O heiliges Band*» KV 148, «*Gesellenreise*» KV 468, «*Zerfließet heut' gelibte Bruder*» KV 483, «*Ihr unsre neuen Leiter*» KV 484, «*Lasst uns mit geschlungen Händen*» KV 623a).

При том, что эти опусы относятся к разным жанрам, логично предположить между ними некую общность и задать вопрос: проявляется ли их «масонское качество» на уровне музыкального языка?

Проблема стилевой специфики масонских композиций Моцарта занимает значительное место в исследованиях, посвящённых как непосредственно

наследию композитора, так и классическому стилю в целом. Своеобразие музыки для ложи отмечали многие авторы, не предлагая при этом унифицированного термина для обозначения этого явления: в работах зарубежных исследователей фигурируют дефиниции «*Humanitätstil*» («гуманистический (человечный) стиль»)² или «тон Зарастро»³, отечественная музыковедческая традиция оперирует понятием «идеальная маршевость»⁴.

Начало осмыслению особого качества музыкального языка масонских композиций положил П. Неттль. В работе «*Musik und Freimaurerei*» (1956) он описал «масонский стиль», перечислив некоторые его характерные элементы, список которых вслед за ним добросовестно процитировали авторы большинства работ о масонской музыке: «широкие скачки в мелодии, большие интервалы, аскетичные песенные мелодии, являющиеся реминисценциями старой хоровой музыки, простой ритмический рисунок»⁵.

Следующий виток в развитии темы связан с исследованиями К. Томсон⁶. В её работах появляется система соответствий элементов музыкальной речи основополагающим масонским категориям: «*Мелодия*: подъём на большую сексту – надежда, любовь и радость; *ритм*: пунктирный ритм – решительность и храбрость, группетто – масонская радость, настойчивые аккорды на стаккато, сменяемые паузой – смелость и решительность; *гармония*: параллельные терции, сексты и сектаккорды – единство, любовь, гармония; «модальные» аккорды (VI ступень, например) – торжественные и религиозные чувства; хроматизм, уменьшённые септаккорды, диссонансы – мрак, суеверие, зло и раздор»⁷. Заимствуя у П. Неттля термин «человечный стиль», К. Томсон называет некоторые его признаки, которые, впрочем, не дают целостного представления о явлении: «простой стиль, основанный на немецких популярных песнях», «использование ритмических и мелодических фигур в качестве музыкальных символов», «использование мужских голосов»⁸.

В. Широкова, начиная траекторию исследования в точке, далёкой от масонства, приходит к ценным для нас выводам. Её статья направлена на выявление механизмов, с помощью которых отдельные мотивы приобретают у Моцарта значение семантической формулы⁹: наиболее ярка эта тенденция в поздних сочинениях. Так, «мотив сту-

пенчатого восхождения»¹⁰, обладающий большой важностью для сочинений последнего периода, появляется в музыке Моцарта и раньше, но «символический смысл эта формула приобретает лишь в произведениях начиная с 1787 года»¹¹. Её значение исследователь определяет как «косвенное изображение, метафору, монограмму масонского символа истинного или “узкого” пути»¹². Подчеркнём: к этому определению В. Широкова приходит, не анализируя масонские сочинения, а осмысляя в целом творчество последних лет жизни Моцарта. Не вдаваясь в объяснение сути явления «идеальной маршевости» и не объясняя происхождение термина, автор даёт понять, что ставит знак равенства между данным стилевым комплексом и особым характером сочинений, определяющим облик вторых частей сонатно-симфонических циклов и медленных самостоятельных пьес в характере марша. «Идеальная маршевость», по мнению В. Широковой, встречается в ряде сочинений последних лет; анализируя их, исследователь приходит к выводу о метафорической функции жанра у позднего Моцарта: «“Идеальная маршевость” с её дематериализованной, ретроспективной героикой, духовным бодрствованием, характером “мирской сакральности” становится у Моцарта метафорой масонского идеала мудрости и совершенства»¹³. Продолжая мысль, В. Широкова отмечает, что «мотив ступенчатого восхождения», упомянутый нами выше, становится уже не общезыковой лексемой или формулой аффекта, но возвышается до уровня поэтической метафоры «узкого пути» – при условии звучания в контексте «идеальной маршевости».

«Масонским фигурам» (термин автора) посвящена отдельная глава труда Е. Чигарёвой¹⁴, в которой автор суммирует выводы и наблюдения над масонской музыкой Моцарта ряда исследователей, даёт им оценку и делится размышлениями о предмете. Кроме этого, исследователь уточняет признаки масонского комплекса («Есть в этой музыке [масонских сочинениях Моцарта и его современников. – М. М.] особое качество, сокровенная доверительность тона, возможная лишь при общении духовно близких людей, ощущение радости найденного пути, причастного к знанию тайны бытия. В музыкальном выражении это своеобразный жанровый сплав – соединение благородной лирической песенности, строгой хоральности и торжественной маршевости, иногда почти гимничности»; «Мелодико-гармонические и ритмические примеры этого стиля – песенная мелодика, ходы на широкие интервалы, хоральный склад фактуры, гармония, нередко с использованием побочных ступеней и прерванных каденций, неторопливый темп, простая, спокойная и размеренная ритмика»)¹⁵. Е. Чигарёва подчёркивает, что не в каждом случае элементы музыкального языка, включённые в перечень К. Томсон, могут быть трактованы в масонском клю-

че: «Всё дело в контексте. В “Волшебной флейте” или масонских кантатах эти мелодико-гармонические и ритмические приёмы в определённых случаях (чаще всего – в связи с соответствующим текстом), действительно, могут быть восприняты как знаки, адекватно понимаемые посвящёнными»¹⁶. Также обратим внимание на реплику, завершающую главу: «Думается, для понимания семантики музыкального языка Моцарта это [появление масонского музыкального комплекса. – М. М.] важнее, чем те краткие формулы – так называемые масонские фигуры, о которых речь шла выше»¹⁷.

Осмысление изложенных наблюдений и идей подводит к формулированию органичного для масонской музыки аналитического метода: определяющим семантическим фактором музыки ордена является характерный жанровый сплав, описанный в работах зарубежных и отечественных исследователей; отдельные элементы музыкального языка могут быть интерпретированы согласно системе, предложенной К. Томсон, при условии их звучания в названном жанровом контексте.

Термины «человечный стиль» и «идеальная маршевость», обозначая одно явление, акцентируют в нём различные свойства. Определение «идеальная маршевость» конкретизирует жанровую сферу, лежащую наряду с несколькими другими в основе «масонского стилевого комплекса». Важно, что именно жанровый сплав делает возможной интерпретацию пьес или их фрагментов в русле масонской принадлежности. Дефиниция «человечный стиль» соответствует манере изложения зарубежных музыковедов, предполагающей в большей степени обобщённые рассуждения о масонских идеях. В контексте нашей статьи, следующей отечественной методологической традиции, смыслово оправдано употребление термина «идеальная маршевость».

Деятельность Моцарта как композитора, многократно обращавшегося к масонским идеям, представляет собой беспрецедентное явление в музыкальной истории ордена. Ни один другой автор, уровень мастерства и таланта которого хоть в какой-то степени соотносился бы с уровнем Моцарта, не написал для братьев-масонов так много музыки.

В числе огромного количества сочинений Моцарта в каталоге Кёхеля обозначены шесть кантат. Количественно жанр освоен Моцартом довольно скромно, однако исследователи высоко оценивают качество этих опытов, более того – считают его кантаты новым этапом истории жанра¹⁸. Очевидно, что Моцарт мыслил кантату в масонском аспекте: из шести опусов четыре соотносятся с идеями или практикой ордена. Не имеющие отношения к масонству кантаты не принадлежат к генеральной тенденции в осмыслении жанра композитором, на это указывают обстоятельства их создания: «Погребальная музыка» KV 42 – ранний и во многом подражательный опыт,

«Кающийся Давид» KV 469 вторичен по музыкальному материалу.

Вопрос, возможно ли с полной уверенностью отнести оставшиеся четыре кантаты к области масонской музыки, открыт. Сами «вольные каменщики» идентифицируют музыку как масонскую, если сочинение, во-первых, было написано для использования в практике Ордена, а во-вторых, если в его музыкальном языке проявляется масонская символика¹⁹. Первое легко установить, обратившись к истории создания произведений, второе предполагает глубинный анализ музыкального текста. Согласно этому принципу, среди названных кантат мы выделяем два опуса, вызывающие определённые сомнения: «Dir Seele des Weltalls» KV 429 и «Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt» KV 619²⁰. Оставшиеся кантаты – «Maurerfreude» KV 471 и «Kleine Freimaurer-Kantate» KV 623 – были созданы специально для братьев-масонов, потому становятся объектом нашего исследования.

Кантата «Die Maurerfreude» (KV 471) прозвучала впервые 24 апреля 1785 года в честь Игнаца фон Борна: учёный и лидер венских масонов получил похвалу от императора за изобретение нового метода амальгамирования. П. Луцкер и И. Сусидко сообщают об обстоятельствах первого исполнения: «На Tafelloge – своего рода банкете – присутствовали 84 члена, в том числе Леопольд Моцарт. Кантата была вновь исполнена 1 мая в ложе “К истинному согласию” и 7 мая на совместном заседании лож “К пальмовому дереву” и “К трем орлам”»²¹. Текст кантаты написан братом Петраном, главным поэтом ложи²². В тексте отразилась не только характерная для ордена система образов, но и символически обозначенная ситуация: император Йозеф II, «старший сын мудрости и добродетели», вручает венец масону, их ученику, то есть Борну.

Последнее завершённое сочинение Моцарта, «Kleine Freimaurer-Kantate» (KV 623), не вызывает сомнений в масонском предназначении. Кантата была закончена 15 ноября 1791 года и спустя несколько дней прозвучала на освящении нового масонского храма ложи «К коронованной надежде»²³.

Моцарт мыслит кантату специфически, выстраивает произведения из компонентов, характерных для разных жанровых моделей. Подробней об этой особенности мы поговорим позже, пока же обозначим, что музыкальный текст названных кантат складывается из таких композиционно-драматургических единиц как ария (дуэт), речитатив и хор, при этом важно, что в каждом типе действуют свои механизмы работы с музыкальными смыслами.

Так, интонационная драматургия сольных и дуэтных номеров интересующих нас кантат строится на сопряжении компонентов различных оперных «музыкальных словарей». Интонационное развитие арий «Diese Gottheit» (KV 623) и «Sehen, wie dem starren

Forscherauge» (KV 471) балансирует между героикой и лирикой. Масонский музыкальный комплекс появляется в музыкальной ткани сольного номера единорядно – в заключительном ариозо «Sehen, wie dem starren Forscherauge» (т. 127–133). Звучание «идеальной маршевости» здесь связано с рядом особенностей, обусловленных паралитургической²⁴ природой произведения. Во-первых, композитор использует масонский стилевой комплекс не для воплощения абстрактных идей, а для создания конкретного образа – образа Добродетели, от лица которой звучат слова, обращённые к И. фон Борну: «Прими, возлюбленный, этот венец из рук нашего старшего сына...». В этом решении проявляется театральность мышления композитора. Важно, что «идеальная маршевость» возникает в опосредованном виде, она ценна не только сама по себе, но и как средство, подчинённое определённым художественно-драматургическим задачам. Локализованное звучание придаёт ей самой черты символа – символа масонства, Добродетели, всего комплекса общегуманистических идей, определявших идеологию братства в конце XVIII века. Во-вторых, Моцарт использует только жанровые признаки «идеальной маршевости» (хоральность, возвышенная лирика), не усиливая её такими явными масонскими символами как, например, каноны или движение параллельными секстаккордами. Применённые композитором параллельные терции, пунктирный ритм, широкие скачки в мелодии, попавшие в поле влияния масонского комплекса, «читаются» как символы единства, любви и гармонии.

Заметную роль в драматургии кантат играют речитативы, которые, впрочем, в силу специфики интонационного облика никоим образом не соотносятся с «идеальной маршевостью». В конструировании музыкальных смыслов речитативных фрагментов Моцарт обращается к широко понимаемым принципам риторики.

Наиболее музыкально-символически насыщенным типом композиционной единицы в кантатах является хор. В рассматриваемых сочинениях он появляется трижды: хор, подхватывающий, наподобие песенного рефрена, арию тенора из кантаты «Maurerfreude» и хор, открывающий и завершающий «Kleine Freimaurer-Kantate».

Сущностные признаки первого хора (точнее, соло и хора) определяются паралитургической природой сочинения: в музыке нет и намёка на «идеальную маршевость», она складывается из обобщённо-торжественных гимнических интонаций.

Хор из последней кантаты представляет больший интерес. Это законченный номер, в котором к хоровой форме не присоединяется иной композиционный тип. Уже в инструментальном вступлении экспонируются два жанровых начала, определяющих облик всего номера: комплекс, сочетающий черты героической маршевости и гимничности

(т. 1–3, 5–7) и сферу инструментальной моторики, воплощённой радости движения (т. 3–5, 7–9). Повторяясь в неизменном виде, они образуют в крайних частях написанного в простой трёхчастной форме хора основу, на которую накладываются линии голосов. Вокальное звучание также складывается из двух составляющих: первая (т. 66–68) мелодически соответствует маршевому комплексу, вторая (т. 68–70), звучащая на фоне моторного элемента, обнаруживает жанровые признаки хорала (движение параллельными сектаккордами). То же соотношение, правда, с интонационным варьированием второго элемента, сохраняется во втором предложении. В репризе вместо полной совершенной каденции звучит разрешение доминантового септаккорда в тонический сектаккорд (т. 33), воспринимаемое как прерванный оборот. Расширение выдержано в хоральной фактуре, которой впервые подчиняется и оркестр. Середина хора трактована как трёхголосный канон. Масонская символика здесь ярко заявляет о себе: во-первых, возникает священное число «три» – три голоса; во вторых, в их сплетении рождается канон – символ согласия и единства (ср. смысл музыкальной символики со смыслом текста: *«Мы освящаем это место посредством золотой братской цепи и настоящего сердечного союза»*). Середина, отзвучавшая на фоне стремительных шестнадцатых струнной группы, завершается каденцией, характерной для произведения в целом – каденцией на хоральной основе. В «Kleine Freimaurer-Kantate» Моцарт в неизменном виде повторяет хор в конце, чем усиливает его декларирующее, тезисное значение, подчёркивая незыблемость наполняющих его идей.

Облик хора не вполне совпадает с представлениями об «идеальной маршевости», какими их сформировала музыка «Волшебной флейты» или «Maurerische Trauermusik» KV 477. Главное отличие – отсутствие лирической песенности, стремительный темп (Allegro) и, как следствие, переосмысление хоральности не в созерцательном, а в действенном аспекте. Прослеживаются и все остальные признаки «масонского комплекса»: как более общие (сочетание хоральности, маршевости и гимничности), так и частные (широкие интервалы в мелодии, хоральная фактура, движение параллельными сектаккордами и такой яркий масонский символ как канон). Всё это приводит к выводу, что хор последней кантаты Моцарта репрезентирует более объективную, преобразующую модификацию «идеальной маршевости». Роль этого хора тем более значима, что он, будучи единственным номером «Kleine Freimaurer-Kantate», содержащим орденскую музыкальную символику, даёт возможность говорить о произведении как о безусловно масонском. Аналогичную роль в кантате KV 471 играет рассмотренное выше ариозо.

Масонские кантаты Моцарта на фоне основных направлений развития жанра во второй половине XVIII века обнаруживают специфику. Будучи написанными на немецкие тексты, они оказываются интонационно связанными не столько с песней, названной Б. Левиком жанровой и интонационно-конструктивной основой немецкоязычной кантаты конца XVIII века²⁵, а с оперной культурой, что проявляется в использовании типологических признаков моделей итальянских арий; обращает на себя внимание привлечение хора как самостоятельной композиционной единицы, призванной выражать общую идею произведения. Вместе с тем масонские кантаты Моцарта лишены сюжетности, театральности, присущих итальянским кантатам; скорее они могут быть определены как философско-этические образцы жанра. Фактически Моцарт создаёт жанровый микст, в котором сочетаются итальянская традиция (арии и дуэты, заимствующие интонации оперного словаря) и, в определённой степени, протестантская традиция. Естественно, здесь оказываются важны не специфические конфессиональные черты лютеранской музыки, а эмоциональная атмосфера объединённости этической идеей, воплощённая на уровне вербального текста, на композиционном уровне (появление в структуре кантаты хора, не характерного для итальянской традиции, опора на жанр песни) и в самой идее общинного хорового пения.

Важно и показательно, что в сочинениях, заявленных самим композитором как масонские, «идеальная маршевость» не приобретает тотального характера: композитор применяет её дозированно, наделяя особым смыслом, подчёркивая с её помощью лишь особо значимые мысли.

Одновременно мы можем сделать вывод о том, как соотносится стилевая масонская специфика с логикой различных жанровых высказываний. В звучании инструментальной музыки, связанной с практикой ордена (например, «Maurerische Trauermusik» KV 477) «идеальная маршевость» оказывается необходимой, поскольку смысловая нагрузка реализуется здесь имманентно музыкальными средствами. Анализ кантат даёт нам возможность сделать наблюдения и вывод относительно функционирования «идеальной маршевости» в условиях сольного и хорового звучания. Появление «масонского комплекса» в сольных фрагментах не характерно: единственный подобный пример (ариозо KV 471) носит опосредованный характер: приём является характеристикой персонажа, от лица которого идёт повествование, но не речью «от автора». Уместен и оправдан «масонский комплекс» оказывается в хоровых фрагментах: открывая и завершая кантату, хор приобретает особую функциональную значимость, играет роль тезиса. Этот тезис звучит мыслью о единении братьев, демонстрирует, что высказывание на эту тему Моцарт мыслит как коллективную, братскую реплику.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Hill C., Cotte R.J.V. Masonic music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. 2001. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM)

² Nettl P. Mozart and masonry. New York: Philosophical Library, 1957; Nettl P. Musik und Freimaurerei: Mozart und die Königliche Kunst. – Esslinger: Bechtle Verlag, 1956; Schuler H. Mozart und die Freimaurerei. – Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2003; Thomson K. Mozart and Freemasonry // Music & Letters. 1976. Vol. 57. – № 1. – P. 25–46; Thomson K. The Masonic Thread in Mozart. – London: Lawrence and Wishart, 1977.

Все цитаты из иностранных источников даны в переводе автора работы.

³ Термин А. Хойса, цит. по: Чигарёва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – М.: УРСС, 2001.

⁴ Чигарёва Е. Указ. соч.; Широкова В. Формульный тематизм в инструментальной музыке Моцарта // Форма и стиль. – Л., 1990. – Ч. 2. – С. 72–108.

⁵ Nettl P. Musik und Freimaurerei... P. 60.

⁶ Thomson K. The Masonic Thread in Mozart.

⁷ Thomson K. Mozart and Freemasonry... P. 33–34.

⁸ Thomson K. Op. cit. P. 42–43.

⁹ Широкова В. Указ. соч.

¹⁰ Там же. С. 86.

¹¹ Там же. С. 87.

¹² Там же. С. 88.

¹³ Там же. С. 101.

¹⁴ Чигарёва Е. Указ. соч.

¹⁵ Там же. С. 192.

¹⁶ Там же. С. 183.

¹⁷ Там же. С. 195.

¹⁸ Левик Б. Кантата // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1974. – Т. 2. – Стб. 697–700. Krummacher F. Cantata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. 2001. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

¹⁹ Hill C., Cotte R.J.V. Masonic music...

²⁰ Вторая кантата с уверенностью исключается нами из списка орденских опусов, так как её возникновение не связано с орденом: сочинение было создано на стихи и по просьбе

гамбургского купца Цигенхагена. «Франц Генрих Цигенхаген чувствовал себя призванным, как это стало модным после Руссо, на свой лад решать вопросы воспитания; намереваясь превзойти Руссо, он пытался в своей страсбургской колонии практически провести в жизнь идею возвращения к культуре обнажённого тела. Существовавшие до сих пор религии, писал он в своей книге, не удовлетворяют действительно просвещённое поколение. Книга эта – убедительное доказательство тех губительных последствий, которые новое учение о воспитании вызвало в некоторых головах. Сам Моцарт наверняка никогда не видел его книги, а исполнил желание Цигенхагена, вероятно, потому, что текст песни содержал мысли, родственные масонским; очевидно, данное обстоятельство помогло ему подняться выше слов – странного порождения чудовищного рационализма» (Аберт Г. Моцарт. – М.: Музыка, 1983. – Ч. 2, кн. 1. – С. 73). KV 429, чья история создания до конца не ясна, занимает промежуточное положение: в её тексте нет конкретных масонских образов, однако исключать возможность написания этой музыки для братьев мы не можем.

²¹ Луцкер П. Сусидко И. Моцарт и его время. – М., 2008. – С. 74.

²² Giegling F. Kritischer Bericht zu Serie I «Geistliche Gesangswerke» // NMA / Werkgruppe 4 «Oratorien, Geistliche Singspiele und Kantaten» / Band 4 «Kantaten». –Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1957. – S. 10.

²³ Schuler H. Mozart und die Freimaurerei... P. 60.

²⁴ Не являясь религией, масонство обладает рядом её признаков, потому экстраполяция характерных для религиозной традиции понятий «литургия» (вовлечённость в обряд) и «паралитургия» (невовлечённость в обряд) на область масонской музыки представляется оправданной. См.: Амерханов А. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов. – URL: www.pravoslavie.ru/jurnal/culture/garmonization (дата обращения: 21.12.2006); Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. – М.: Духовная академия «Сергиев посад», 1998.

²⁵ Левик Б. Указ. соч.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Тексты масонских кантат
(пер. с нем. М. Монаховой)

КАНТАТА «РАДОСТЬ МАСОНА» KV 471

Tenor-Solo:

Sehen, wie dem starren Forserauge die Natur
Ihr Antlitz nach und nach enthüllet,
wie sie ihn mit hoher Weisheit
voll den Sinn und
voll das Herz mit Tugend füllet:
Das ist Maureraugenweide,
wahre, heiße Maurerfreude.

Rezitativ:

Sehen, wie die Weisheit und die Tugend
An den Maurer
Ihren Jünger hold sich wenden,
sprechen

Solo тенора:

Взгляните, как пылливому взору природа
постепенно открыла свой лик,
как они высокой мудростью
наполнили чувства и
сердце – добродетелью:
Это наслаждение для глаз масона,
подлинная пламенная радость масона.

Речитатив:

Смотрите, как Мудрость и Добродетель
К масону,
своему ученику, благосклонно обращаются,
говорят:

(Andante)

Nimm, Gelibter diese Kron'
aus unsers ält'sten Sohn,
aus Josephs Händen.
Das ist das Jubelfest der Maurer,
das der Triumph der Maurer.

Chor:

Drum singet und jauchzet ihr Bruder.
Laßt bis in die innersten Hallen
des Tempels den Jubel der Lieder,
laßt bis an die Wolken ihn schallen.
Singt: Lorbeer hat Joseph,
der Weise, zusammengebunden,
mit Lorbeer die Schläfe dem Weisen
der Maurer umwunden.

(Анданте)

Прими, возлюбленный, этот венец
из рук нашего старшего сына,
Йозефа.
Это торжество масонов,
Это триумф масонов.

Хор:

Во имя этого пойте и ликуйте, братья!
Дайте до самых потаённых залов
храма литься ликованью песен,
дайте до облаков ему воззвучать.
Пойте: лавр принадлежит Йозефу,
это мудрец масонства
с челом, увитым лавром.

МАЛЕНЬКАЯ МАСОНСКАЯ КАНТАТА KV 623

1. Chor (Allegro):

Laut ferkünde unsre Freude,
froher Instrumentenschall
jedes Bruders Herz empfinde dieser Mauern
Widerhall!

Soli:

Denn wir weihen diese Stätte,
durch die goldne Bruderkette
und den echten Herzverein
heut' zu unserm Tempel ein

Chor (Allegro):

Laut ferkünde unsre Freude etc.

2. Tenor-Rezitativ:

Zum ersten Male, ed'le Brüder,
schließt uns dieser neue Sitz
der Weisheit und der Tugend ein.
Wir weihen diesen Ort
Zum Heiligtum unserer Arbeit,
die uns das große Geheimnis entziffern soll.
Süß ist die Empfindung des Maurers
an so einem festlichen Tage,
der die Bruderkette neu und enger schließt;
süß der Gedanke,
daß nun die Menschheit wieder
einen Platz unter Menschen gewann;
süß die Erinnerung an die Stätte,
wo jedes Bruderherz ihm, was er war
und was er ist,
und was er werden kann,
so ganz bestimmt,
wo Beispiel ihn belehrt,
wo echte Bruderliebe seiner pflegt
und wo aller Tugenden heiligste, erste,
aller Tugenden Königin, Wohltätigkeit
in stillem Glanze thront.

3. Tenor-Arie (Andante)

Dieser Gottheit Allmacht ruhet nicht
Auf Lärmen, Pracht und Saus,

1. Хор (Allegro):

Громко возвести нашу радость,
радостный звук инструментов!
Всякое братское сердце, почувствуй этих стен
Отзвук!

Солисты:

Ведь мы освящаем это место
посредством золотой братской цепи
и настоящего братского союза,
сегодня освящаем наш храм!

Хор (Allegro):

Громко возвести нашу радость etc.

2. Речитатив тенора

Впервые, благородные братья,
объединяет нас это новое место
Мудрости и Добродетели.
Мы освящаем это место
как Святилище нашей Работы,
которая должна нам открыть великую Тайну.
Сладки чувства масона
в такой праздничный день,
что вновь, ещё теснее замыкает братскую цепь;
сладка мысль,
что Человечеству вновь
есть место меж людей;
сладко воспоминание о месте,
где каждое братское сердце ему, бывшему,
настоящему
и будущему
становится понятным,
где пример его обучает,
где настоящая братская любовь о нём заботится
и где всех добродетелей царица,
Благодетельность,
возвышается в спокойном блеске.

3. Ария тенора (Andante):

Этой богини всевласть покоится не
на шумах, великолепии и грохоте,

nein, im Stillen wiegt und spendet sie
der Menschheit Segen aus.
Stille Gottheit,
deinem Bilde huldigt ganz des Maurerst Brust,
denn du wärmst mit Sonnenmilde
stets sein Herz in süßer Lust.

4. Recitativ-Tenor; Baß:

Wohlan ihr Brüder, überlaßt euch ganz
der Seligkeit eurer Empfindungen, da ihr nie,
daß ihr Maurer seid, vergeßt.
Diese heut'ge Feier sei ein Denkmal
des wieder neu und fest geschloss'nen Bunds.
Verbannet sei auf immer Neid,
Habsucht und Verleumdung
aus uns'rer Maurerbrust,
und Eintracht knüpfte fest das teure Band,
das reine Bruderliebe webte.

5. Duett (Andante); Tenor:

Lange sollen diese Mauern,
Zeuge unserer Arbeit sein,
und damit sie ewig daure,
weiht sie heute Eintracht ein.

Baß:

Lasst uns teilen jede Brüde
mit der Liebe Vollgewicht,
dann empfangen wir mit Würde,
hier aus Osten wahres Licht.

Tenor:

Diesen Vorteil zu erlangen,
fanget froh die Arbeit an.

Baß:

Und auch der schon angefangen,
fange heute wieder an.

Tenor, Baß:

Haben wir an diesem Orte,
unser Herz und unsre Worte
an die Tugend ganz gewöhnt,
o dann ist der Neid gestillet,
und der Wunsch so ganz erfüllet,
welcher uns're Hoffnung krönt.

Chor (Allegro):

Laut verkünde unse Freude etc.

нет, в тишине она сияет
и благословляет человечество.
Тихое божество,
твой образ масон почитает полной грудью,
ведь ты постоянно согреваешь солнечной лаской
его сердце сладостным восторгом.

4. Речитатив тенора и баса:

Вперёд, братья, предайтесь сполна
блаженству ваших чувств, ведь вы никогда,
что вы – масоны, не забываете.
Этот сегодняшний праздник, будь памятником
вновь и крепко заключённому союзу.
Изгнаны да будьте навек зависть,
корыстолюбие и клевета
из наших братских сердец,
и согласием да будь крепко связан союз,
сотканный из чистой братской любви.

5. Дуэт (Andante); тенор:

Долго должны эти стены
быть свидетелями нашей работы,
для того, чтоб она вечно длилась,
освящённая сегодняшним согласием.

бас:

Давайте разделим любое бремя
сердцем, полным любви,
тогда с честью мы примем здесь
Востока настоящий свет.

тенор:

Чтобы достичь этого,
начнём радостно работу

бас:

И тот, кто уже начал,
начни вновь.

Тенор, бас:

В этом месте мы привыкли
наполнять наши сердца и наши слова
добродетелью, –
тогда утихает зависть,
и исполняются желания,
венчающие нашу надежду

Хор Da capo (Allegro):

Громко возвести нашу радость... etc.

Монахова Марина Владимировна

аспирантка кафедры истории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки



В. В. ХАЙРУЛЛАЕВ

Петрозаводская государственная консерватория (академия)
им. А. К. Глазунова

УДК 78.071.1

АНТОНИО САЛЬЕРИ В ВЕНЕ: СТАНОВЛЕНИЕ МАСТЕРА

Значение Антонио Сальери (1750–1825) в истории музыки следует оценивать по всей его разносторонней деятельности. Он был не только успешным композитором, оперы которого исполнялись по всей Европе и в России, но и авторитетным педагогом, видным дирижёром. В жизни и творчестве Сальери можно выделить два центра его деятельности: это Вена и Париж. В конце 1780-х годов Сальери занял центральную должность в музыкальной жизни Вены – он был назначен гофкапельмейстером. В его обязанности входило, в частности, руководство придворным оркестром, организация концертов благотворительного общества, работа капелмейстером в Итальянской опере. Итальянец по происхождению, Сальери большую часть жизни отдал Вене, где прослужил при дворе императора Йозефа II (1741–1790), который всячески поддерживал композитора.

Завоевав популярность в качестве композитора (преимущественно оперного), Сальери достиг признания и как педагог (сначала по композиции, а позже – ещё по вокалу). Среди учеников Сальери были такие выдающиеся музыканты, как Бетховен, Лист, Шуберт, К Черни, И. Мошелес, Дж. Мейербер, а также младший сын Моцарта Франц Ксавер Вольфганг (1791–1844)¹.

В отечественном музыкознании монографии об Антонио Сальери до сих пор нет, жизни и творчеству этого выдающегося музыканта XVIII века посвящено лишь несколько журнальных статей. Фигура А. Сальери остаётся не оценённой в российской науке.

Антонио Сальери родился 18 августа 1750 года в небольшом итальянском городке Леньяго, который располагался между королевством Венеция и герцогством Мантуя. Первые музыкальные уроки будущий композитор получил у своего старшего брата Франческо Антонио, который научил играть его на скрипке и фортепиано, а также дал первые уроки вокала. Дальнейшее обучение будущего композитора продолжилось в Венеции в 1766 году, куда взял его с собой Джованни Мочениго, друг семьи Сальери, один из богатейших аристократов. В том же году Мочениго знакомит его с композитором, который готовился ставить новую оперу. Флориан Леопольд Гассман² прожил в Венеции несколько

лет и ежегодно ставил оперы между 1757 и 1762 годами. Вот как Мозель описывает их встречу: «Случайно он [Пачини] заговорил с капелмейстером Гасманом о своём молодом жильце, ссылаясь на него как юношу, который имеет большой талант и даже страсть к музыке. Мастер попросил показать его [Сальери]; юноша был представлен и произвёл такое хорошее впечатление как своей игрой на фортепиано, так и пением, что Гассман попросил у покровителя Сальери разрешение взять его в Вену и научить его композиции»³. Мочениго планировал отправить Сальери в Неаполь для дальнейшего обучения, однако будущий композитор выбрал Вену, где провёл почти всю свою жизнь и где добился огромных успехов.

Гассман и Сальери приехали в Вену в воскресенье 15 июня 1766 года. Сальери навсегда запомнил этот день. Всю свою жизнь он испытывал безграничную благодарность к Гассману, что и выразил в следующих словах: «В день моего прибытия в Вену учитель взял меня на службу в итальянскую церковь. Как только мы вернулись домой, он сказал мне: “Я подумал, что должен был начать твоё музыкальное образование с Бога. Я исполню свой долг, чтобы ни случилось”. Такие люди редки! Я выразил свою вечную благодарность за всё хорошее, чему он научил меня и, благослови его Бог! я горд, что могу сказать, что я проявил это со всей искренностью так же долго, как он жил, и потом его семье»⁴. Помимо языков (французского, немецкого, латыни), Сальери изучал контрапункт, который преподавал сам Гассман.

Вскоре после приезда в Вену, Гассман берёт своего ученика на аудиенцию к императору. Йозеф II слышал, что у его придворного капелмейстера появился одарённый ученик и очень хотел с ним встретиться. Сам император был хорошим музыкантом, играющим на нескольких инструментах, умело читающим партитуры, и, кроме того, хорошо владеющим своим голосом⁵. Каждый вечер император устраивал музыкальные собрания, на которых исполнялись оперы, представленные при дворе.

Вот как описана первая встреча Антонио Сальери и Йозефа II. После небольшой беседы с начинающим композитором, император предложил

Сальери спеть фрагмент оперы, исполнение которой планировалось в тот вечер. Мастерство Сальери чтения с листа очень впечатлило монарха, и тот немедленно приглашает музыканта за фортепиано. Убедившись в несомненном таланте Сальери, император вводит его в круг придворных музыкантов, принимающих участие в регулярных музыкальных собраниях⁶.

Вскоре молодой композитор становится известным за пределами Вены. В 1773 году его приглашают на полгода в Стокгольм. Жизнь Сальери, возможно, повернулась бы по-другому, если бы он принял предложение из Швеции. Однако, узнав, что император не одобряет его планируемую поездку, Сальери остаётся в Вене. И впоследствии у него не было поводов раскаиваться в своём решении.

В 1774 году после несчастного случая Гассман умирает, и Сальери занимает его должность придворного композитора с окладом в 100 дукатов. Одновременно он становится капельмейстером Оперы, что приносит ему дополнительный доход в 300 дукатов. В этот же период Сальери встречает свою будущую жену. Тереза фон Хелферстофер, дочь отставного венского чиновника, росла в монастыре, где Сальери давал уроки девушке. Даже спустя много лет Сальери прекрасно помнил не только весь процесс знакомства и завоевания руки девушки, роль императора в этом событии, но и множество деталей эмоционально-психологического характера, свидетельствовавших о том сильном чувстве, которое связывало будущих супругов. Это интересное воспоминание приводится целиком в книге Вольмара Браунберенса «Оклеветанный мастер. Подлинная история Антонио Сальери»:

«С самого первого дня я даю там свои уроки одной из девушек – стройного телосложения, ростом чуть выше остальных, около 18 лет и одетой в розовую тафту – которая произвела на меня сильное впечатление. Я видел её мельком дважды, в третий и четвёртый раз я не заметил её среди её друзей и не знал, почему она не пришла... В пятый раз остальные снова пришли без неё; и только я почувствовал растущее беспокойство, как в комнату вошла она со своими друзьями. Я был так переполнен неожиданным удовольствием, которое испытал, когда поздоровался с ней – хотя с тем же уважением, как и раньше – что ясно показал своё огорчение, не видя её в предыдущие дни.

...во второе воскресенье после моей первой встречи с прелестной незнакомкой, случай (или божественное провидение) создал благоприятную возможность для меня впервые обратиться к ней. По воскресным вечерам я посещал службы в кафедральном соборе.... Какой чудесный сюрприз ожидал меня! Я почтительно приветствовал её, но, не заговорив с ней; она сделала то же самое с боль-

шим изяществом. Я не колебался и последовал за ней. Я покинул церковь и увидел, что она идёт к монастырю со своей компаньонкой... Я хотел подойти к ней, но не смел сделать это. В конце концов, страх упустить благоприятную возможность пробудил во мне такую смелость, что я попросил её по-французски разрешить мне проводить её до монастыря. Она ответила, тоже по-французски, с ангельскими манерами, что это доставило бы ей удовольствие...

Дрожащим от восхищения голосом я продолжал разговаривать с ней... В следующее воскресенье, когда пробил 4 часа, я поспешил к церкви и занял своё место у ворот, через которые она проходит, выходя из дома своего отца... После службы я последовал за ней, как в первый раз, и утешился её заверением, что она рада снова видеть меня...

...я, в конце концов, осмелился признаться ей, что страстно любил её и хотел знать, мог ли я надеяться на какую-либо взаимность с её стороны... “Такую же любовь”, ответила она тихо. “Такую же любовь!” вскричал я с наслаждением, покрывая поцелуями её руки. “Такую же”, подтвердила она и робко сжала мою руку. Чувствуя себя счастливым, я уверил её, что её слова осчастливили меня, и спросил, когда я могу представиться её отцу, в случае если она не против. “Через неделю”, сказала она, “я подготовлю его к твоему визиту и ты будешь приглашён моим отцом, уже зная тебя по твоей репутации”... Тем временем, мне не было суждено просить её руки у отца; этот благородный человек, которого все уважали и который долгое время болел, на следующей неделе неожиданно был призван Богом...

Герр фон Хелферстофер договорился с честным и богатым человеком, чтобы он стал опекуном дочери и двух сыновей. Он был вдовцом и предполагал выдать её замуж, о чём сообщил ей вскоре после смерти её отца. Тереза не смогла ничего другого сделать, как признаться, что её сердце несвободно и выдать объект своей любви. Вскоре я поспешил на встречу с опекуном и официально попросил у него руки своей возлюбленной. Он вежливо принял меня и спокойно заявил, что он мог бы дать согласие, но прежде он должен быть уверен, что я имею средства на содержание девушки из обеспеченной семьи. Я ответил, что получаю 300 дукатов в качестве дирижёра Итальянской оперы и 100 дукатов как придворный композитор, и что я надеюсь однажды стать придворным капельмейстером; более того, мои сочинения и уроки приносят мне 300 дукатов ежегодно, таким образом, общая сумма 700 дукатов. Опекун ответил: “Этого могло быть достаточно, если бы все эти деньги были гарантированы, но все эти источники зависят от 100 дукатов, которые Вы получаете от двора, и поэтому как опекун я должен попросить Вас подождать, пока Ваше положение не

станет более надёжным, прежде чем я дам согласие на этот брак”.

Двумя днями позже к трём часам дня я пошёл играть камерную музыку к императору. Когда я вошёл в комнату, то увидел монарха, стоящего у камина спиной ко мне, глубоко погружённого в размышления. Он повернулся, чтобы посмотреть, кто пришёл, и поблагодарил меня со своей обычной любезностью. На другом краю комнаты стоял личный камердинер императора и двое других, один из которых работал в придворной библиотеке и был моим хорошим другом. Я присоединился к ним, мой друг улыбнулся и начал дразнить меня большим пальцем у носа. В этот момент император снова обернулся, заметил это, подошёл к нам и спросил: “Что это было?” Я притворился, что не понял шутки. Испугавшийся библиотекарь заикнулся, что я хочу жениться на прекрасной девушке-сироте, но нашел препятствие в лице её опекуна. Монарх, сначала немного удивлённый, улыбнулся и спросил меня, правда ли это. Я был вынужден рассказать историю своей любви, она, казалось, сильно заняла императора... Когда я упомянул причину, по которой опекун не дал согласие, то заметил неожиданно серьёзное выражение на лице монарха; но когда я закончил рассказывать, он отошёл и сказал: “Вы должны иметь терпение”. Тем временем пришли другие музыканты, и начался концерт...

На следующее утро руководитель придворного оркестра встретил меня со следующим словами: “Примите мои поздравления, герр капельмейстер, император повысил Вам жалование со 100 до 300 дукатов ...”

...после этого я поспешил увидеть опекуна моей возлюбленной, который не мог долго отказать в своём согласии, которое его Величество услышал с удовольствием, и какой был результат ...»⁷ 10 октября 1774 года состоялась их свадьба.

Вскоре император отправляет Сальери в Национальный театр⁸, чтобы он посмотрел, каковы были успехи. В этот период театральная жизнь Вены отличается насыщенностью событиями. Как отмечает исследователь Н. Анисимова, в Вене во второй половине XVIII века разворачивалось соперничество между тремя наиболее популярными среди публики жанровыми направлениями⁹. Первое – это итальянская опера, которая всегда пользовалась особым покровительством императорской семьи и аристократии. Вторым был зингшпиль, и третьим – народный балаган. И каждое из этих направлений испытывало проблемы. Итальянская опера постепенно начинает терять популярность, так как зрительные залы заполняются большим количеством простых горожан. На какое-то время император вынужден был распустить итальянскую труппу. В сфере зингшпиля, очень любимого венцами, пока не было ни одного выдающегося про-

изведения. Тем не менее, с переменным успехом зингшпиль ставится то на сцене Бургтеатра, то в Кертнертортеатре. Иозеф II устанавливает некий паритет между всеми направлениями. Будучи поклонником итальянского *bel canto*, он всё же решает поддержать отечественное искусство и распоряжается отдать Бургтеатр немецким музыкантам. А сцена Кертнертортеатра переходит итальянским труппам.

Сальери был впечатлён начавшимся экспериментом с национальным театром, и Иозеф II заказывает ему немецкий зингшпиль (на немецком языке, соответственно). Либретто «Трубочиста» («*Der Rauchfangkehrer oder Die unentbehrlichen Verräter ihrer Herrschaften aus Eigennutz*») принадлежало известному венскому врачу Леопольду Ауэнбрюггеру, одна из дочерей которого была ученицей Сальери. Причины выбора автора либретто до сих пор неизвестны. Несмотря на плохое либретто (по мнению В. Браунберенса¹⁰), композитор применил всё своё мастерство, и опера имела значительный успех. В. Моцарт, который был в Вене, посетил три представления этого зингшпиля, а также купил партитуру¹¹.

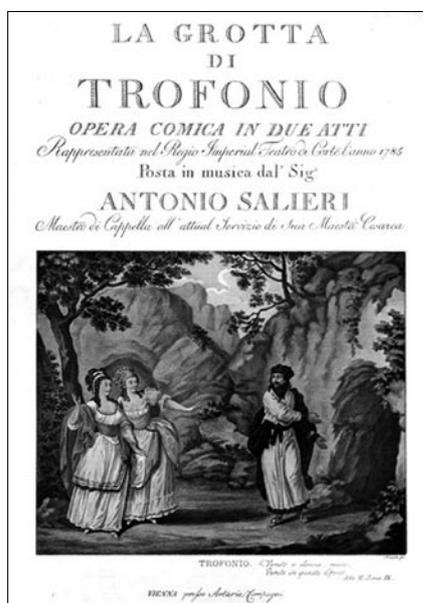
В конце 1781 года Моцарт и Сальери встретились как претенденты на должность учителя музыки для принцессы Елизаветы Вильгельмины Вюртембергской. Так как Сальери пока не работал в Итальянской опере, император предпочёл дать ему другую работу, которая оправдала бы его жалование. Будучи признанным вокальным педагогом, Сальери имел перед Моцартом преимущество, и поэтому он получил эту должность, которую занимал до 1782 года.

В 1782 году, закончив оперу «Семирамида», Сальери возвращается из Мюнхена, в Вену, где ожидали визита Папы Римского Пия VI. А в конце сезона этого года император вновь нанимает в театр итальянскую труппу и Сальери приступает к своим обязанностям капельмейстера Итальянской оперы. В этот же период он завершает работу над оперой «Данаиды», сочинением, которое он пока не мог признать публично.

Параллельно же Сальери начал писать оперу «Богач на день» (либретто Лоренцо да Понте), но опера выдержала только шесть спектаклей. После этого композитор решил сотрудничать с другим либреттистом, Джамбаттиста Касти¹². Их совместное творение, опера «Пещера Трофонии» («*La grotta di Trofonio*»), имела огромный успех и компенсировала разочарование Сальери от работы с Да Понте.

В декабре того же года в Вену прибыл Моцарт, который дал несколько концертов и желавший получить заказы на оперу. В то время Моцарт, уже сочинивший, помимо всего прочего «Идоменея», и Сальери не были соперниками в этой области. Сочин-

нения Антонио Сальери ставились по всей Европе, а Моцарт только начинал работать над большими произведениями.



Ил. 1. Антонио Сальери. Опера «Пещера Трофонии» (1785).
Титульный лист клавира

Спустя два с половиной года возникла ситуация, которая может быть истолкована как своеобразное соревнование между композиторами. Ее инициатором был император Иозеф II, который поддерживал дружеские отношения с ними обоими. Поводом для «соревнования» послужило празднество в честь губернатора Нидерландов. Обычно нежилая оранжерея у Шенбруннского дворца была готова для «весеннего праздника в зимние дни». На этом мероприятии, одна за другой, на разных концах оранжереи исполнялись: зингшпиль «Директор театра» Моцарта и опера-буффа «Сначала музыка, а потом слова» («Prima la musica e poi le parole») Сальери. Известно, что у каждого сочинения были свои исполнители. Ни Моцарт, ни Сальери не оставили никаких комментариев по поводу этого совместного оперного вечера.

В ноябре 1787 года неожиданно умирает Глюк, которого Сальери считал своим близким другом, учителем, и благодаря которому Сальери стал известен в Париже. Одним из примеров их отношений может быть следующий эпизод, который приводит В. Браунберенс. Сочиняя по заказу из Парижа кантату «Le Jugement dernier», Сальери дошёл до места, где должен был говорить Иисус. Композитор хотел поручить эту партию высокому тенору, но перед окончательным решением пришёл посоветоваться к Глюку. Старый мастер одобрил выбор и полусерьёзно, полушутя добавил: «Скоро я смогу совершенно точно сообщить Вам из иного мира, в каком ключе говорит Спаситель». Через 4 дня его не стало¹³.

Смерть Глюка потрясла Сальери, и он обратился в Общество, к которому принадлежали почти все венские музыканты, с идеей концерта памяти Глюка. Однако члены общества отвергли эту мысль из-за того, что Глюк не входил в общество и почти не обращал внимания на дела организации. Тем не менее, Сальери удалось в приходской церкви королевского двора исполнить последнее сочинение маэстро – «De profundis».

В Вене Сальери, по просьбе императора, начал перерабатывать «Тарара» для Итальянской оперы. В качестве либреттиста выбрали Да Понте, который в это время параллельно работал ещё с двумя композиторами: В. Мартин-и-Солером и Моцартом. В «Тараре» пришлось изменить примерно половину всего материала, поменять и имена героев. Обновлённый вариант получил название «Аксур, царь Ормуза» («Ахур, ре д'Ormus»). За четыре недели опера была поставлена семь раз; вскоре она стала популярной в Европе и за её пределами.

Спустя несколько недель, в феврале 1788 года, Сальери занял должность королевского придворного капельмейстера. Это положение принесло ему жалование в 1200 гульденов, не считая его работу в Итальянской опере, за которую он получал 900 гульденов¹⁴. Таким образом, с 1788 года Сальери занимает центральный пост в музыкальной жизни Вены, занимаясь придворным оркестром, концертами Общества Друзей музыки и Итальянской Оперой. Однако вскоре его руководство Оперой прекратилось из-за начавшейся австро-турецкой войны, которая потребовала больших расходов. Многие дворяне ушли в армию, а их семьи разъехались по своим имениям, поэтому доходы Оперы значительно сократились.

20 февраля 1790 года умирает Иозеф II, покровитель Моцарта и Сальери. С последующими правителями (в частности, с Леопольдом II) у Сальери были уже не такие хорошие отношения, как с Иозефом II.

1791 год можно назвать знаменательным – Моцарт приглашает Сальери на исполнение своей «Волшебной флейты». Вот что писал Моцарт своей жене в Баден 14 октября 1791 года: «Сегодня, четверг, 13-е, я и Хофер¹⁵ отправились, чтобы увидеть Карла¹⁶, затем мы вернулись, и в шесть часов я поехал на экипаже, чтобы привезти Сальери и... Кавальери¹⁷, привел их в свою ложу и уехал за мамой и Карлом. Ты не поверишь, как хорошо они (Сальери и Кавальери) поступили; и как сильно им понравилась не только музыка, но и текст, и всё остальное. Они сказали, что эта опера достойна исполнения на самом важном мероприятии для самого великого короля... и что они никогда не видели более красивого и приятного спектакля. Он (Сальери) слушал и смотрел очень внимательно, и от симфонии до финального хора не было такого фрагмента, во

время которого Сальери бы не кричал “браво” или “прекрасно”...»¹⁸.

Спустя восемь недель Моцарт неожиданно умирает. Пытался ли Сальери устроить памятный концерт – неизвестно. Позже Сальери давал бесплатные уроки младшему сыну Моцарта – Францу Ксаверу Вольфгангу.

Между тем в Вене меняется политическая обстановка. В 1790 году место Иозефа II занимает его сын Леопольд II, который умирает спустя два года; а в 1792 году императором становится Франц II. Несмотря на эти перемены, Сальери продолжал работать. По мнению В. Браунберенса, композитор всегда держался в стороне от политики, даже в период всеобщего увлечения масонскими идеями, которое было во второй половине XVIII века «...симптомом... потребности в универсальной религии»¹⁹. Тем не менее, в годы войны Сальери показал себя настоящим патриотом Австрии. Так, по собственному желанию, он сочинил кантату «Признательность тирольцам» в честь подвигов жителей Тироля²⁰.

1790-е годы озаменовались также обращением Сальери к комедии У. Шекспира «Виндзорские проказницы», по которой он написал оперу «Фальстаф, или Три шутки» («Falstaff ossia Le tre burle») (либретто К. П. Дефранчески). По мнению немецкого исследователя, «музыка этой оперы принадлежит к лучшему у Сальери»²². «Фальстаф» стала одной из последних опер Сальери, хотя композитору не было и 50 лет.

Начиная с 1800-х годов, в жизни Сальери наступает самый тяжёлый период. В сентябре 1805 года, в возрасте 23 лет, умирает единственный сын Алоиз Энгельберт, а 30 мая 1807 скончалась его жена Тереза.

Несмотря на прекращение композиторской деятельности, Сальери продолжал дирижировать концертами. Кроме того, в 1817 году в Вене была организована вокальная школа, прообраз будущей консерватории, директором которой стал Сальери. Педагогической деятельности он в целом уделил около 50 лет (начиная примерно с 1770-х годов и до 1820-х), воспитав более 60 учеников. Сальери учил не только игре на фортепиано и вокалу, но и теоретическим дисциплинам (композиции, основам контрапункта, музыкальному анализу, чтению партитур).

За свою жизнь композитор получил немало наград. Он являлся членом Шведской Академии, Французского Национального института при Наполеоне, был почётным членом Миланской консерватории и кавалером ордена Почётного легиона (1815).

В декабре 1815 года Сальери исполнил сочинение, которое показало, что он был не только композитором, но и прекрасным знатоком оркестра. Это произведение – «Vierundzwanzig Variationen für das

uber das Thema La Folia di Spagnia» (Вариации для оркестра на испанскую тему) явилось своего рода методикой преподавания оркестровки и стало единственным новым сочинением Сальери в 1810-х – 1820-х годах. Большую часть времени он уделял редактированию своих старых композиций. Например, переделал «Данаид» (во французском варианте 5-ти актную оперу) в 4-х актную оперу «Данай», в которой сцена убийства отсутствовала, а сцена в Аду изображалась как сон Даная²³. Не избежала переработки и другая опера – «Тарар», которая в новом варианте тоже многое потеряла, как утверждает Браунберенс²⁴.

Переработкой опер Сальери занимался до 1822 года, несмотря на то, что уже с 1820 года он страдал от подагры. Эта болезнь сопровождалась сильной болью и окоченением суставов, а весной 1825 года добавилось глазное заражение. Параллельно с этим ухудшалось и душевное здоровье композитора. В октябре 1823 года его положили в Венский всеобщий госпиталь, где он и умер в мае 1825 года.



Ил. 2. Антонио Сальери (1825, Вена).
Портрет работы В. И. Малера

Венский период является, несомненно, центральным в жизни и творчестве Антонио Сальери. Приехав в Вену в 1766 году, Сальери постепенно становится главной фигурой музыкальной, общественной жизни столицы австрийской империи. Начиная с должности придворного камерного композитора, он в итоге приходит к должности императорского капельмейстера, высшей точке своей карьеры. С самого начала своего пребывания в Вене Сальери заявил себя в основном как оперный композитор. Некоторые его сочинения терпели неудачу и были забыты (как, например, «Богач на день»), а некоторые («Пещера Трофонии», «Трактирщица», «Сначала музыка, а потом слова», «Аксур, царь Ормуза» и, конечно, «Фальстаф») становились весьма

популярными не только в Вене, но и по всей Европе. Так, например, известно, что опера «Аксур» после успешной премьеры в Вене в 1788 году, была поставлена в Лейпциге, Праге (1788), Варшаве и Дрездене (1789), Лиссабоне и Франкфурте (1790) и вплоть до начала XIX века регулярно исполнялась на подмостках мировых театров²⁵.

В Вене Сальери проводил огромную общественную работу, в частности, по организации благотворительных концертов. Большое внимание композитор уделял и преподаванию. Как отмечают исследователи музыки, Сальери не брал никакой оплаты за обучение, не считая тех случаев, когда ученик был из обеспеченной семьи. В благодарность учителю,

Шуберт, например, посвятил ему пять песен на стихи Гёте (ор. 5), Бетховен – три скрипичные сонаты (ор. 12). Даже уже перестав сочинять оперы (начиная примерно с 1800-х годов), Сальери продолжает заниматься с учениками.

Таким образом, Вена стала центром всей разнообразнейшей деятельности Антонио Сальери. Именно венский период представил Сальери как выдающегося музыканта второй половины XVIII века, талантливого педагога и общественного деятеля. Как пишет М. Мугинштейн, автор исследования, посвящённого истории оперы: «Антонио Сальери был среди лоцманов, направлявших музыкальный процесс от XVIII века к XIX»²⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Предположительно уроки Ф. К. В. Моцарта у Сальери начались в 1807 году. См.: Анисимова Н. От хорала до симфонии. – М., 2008. – С. 269.

² Флориан Леопольд Гасман (также Гасман; нем. Florian Leopold Gassmann; 3 мая 1729, Брюкс, Чехия – 21 января 1774, Вена) – австрийский композитор и дирижёр чешского происхождения.

³ Цит. по: Braunbehrens V. Maligned Master. The real story of Antonio Salieri. – New York, 1992. – P. 18. – Перевод автора статьи.

⁴ Braunbehrens V. Op. cit. P. 20.

⁵ Стоит отметить, что очень многие правители Габсбургского дома увлекались музыкой. См.: Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. – М., 2008. – С. 323.

⁶ Подробнее об этом см.: www.salieri-online.com.

⁷ Braunbehrens V. Op. cit. P. 43–45.

⁸ Немецким Национальным театром был назван Бургтеатр после того, как французская драматическая и балетная труппа были распущена, а вместо них нанята немецкая. См.: Луцкер П., Сусидко И. Указ. соч. С. 327.

⁹ Анисимова Н. Указ. соч. С. 239–240.

¹⁰ Braunbehrens V. Op. cit. P. 75.

¹¹ Моцарт В. А. Полное собрание писем. – М., 2006. – С. 391.

¹² Джамбаттиста Касти (1724–1803) – итальянский поэт, либреттист, аббат.

¹³ Braunbehrens V. Op. cit. P. 151.

¹⁴ Как указывают В. Лихт и Ю. Финкельштейн в статье «Моцарт: мифы и реалии», доходы состоятельного мещанина

или аристократа высшего уровня во второй половине XVIII века равнялись примерно 10-20 тысячам гульденов. Годовой оклад же, например, главного хирурга Венской больницы составлял 1200 гульденов, а горничной платили всего 33-36 гульденов в год (см: www.infoclassics.net).

¹⁵ Франц Хофер – сводный брат Моцарта.

¹⁶ Карл Томас – сын В. А. Моцарта.

¹⁷ Катерина Кавальери – известная певица, ученица А. Сальери.

¹⁸ Моцарт В. А. Указ. соч. С. 495.

¹⁹ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М., 1996. – С. 34.

²⁰ В 1797 году на территории Тироля проходили сражения австрийских войск с наступающими армиями Наполеона, в результате которых французские войска оккупировали Тироль. Тем не менее, после активного сопротивления местных жителей французам, в этом же году Тироль был возвращён Австрии.

²¹ Именно Сальери впервые в истории музыки обратился к данному произведению Шекспира. После него на сюжет этой же комедии напишут свои шедевры такие композиторы, как Г. Доницетти, Дж. Верди и др.

²² Braunbehrens V. Op. cit. P. 195.

²³ Она никогда не была исполнена.

²⁴ Braunbehrens V. Op. cit. P. 221.

²⁵ Мугинштейн М. Хроника мировой оперы: 1600–2000. – Екатеринбург, 2005.

²⁶ Там же. С. 463.

Хайруллаев Виктор Вячеславович

соискатель кафедры истории музыки

Петрозаводской государственной консерватории

им. А. К. Глазунова



В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.1

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ ГУСТАВА МАЛЕРА: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

Густав Малер – одна из самых ярких фигур в постромантическом шлейфе западноевропейской музыки. Образно-эмоциональный мир его симфоний – от Первой до Девятой – целиком укладывается в концепцию, наметившуюся творчеством Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, позднее Чайковского и Дворжака. Поэтому все его замыслы, даже самые грандиозные, облечены в весьма прозрачные семантические одежды, все художественные знаки прекрасно угадываются и легко прочитываются. Однако сами сопряжения этих знаков, формы выражения, внутренний тип логики и драматургической мотивации совсем не так прост и очевиден. В этом отношении – в выражении собственной системы мироздания и мировидения – Малер не только уникален, но подчас и непредсказуемо парадоксален. Многие в его симфонизме, даже то, что считается само собой разумеющимся, являет скорее некие загадочные и таинственные послания потомкам.

Малер обладал мощным синтетическим талантом. В одном лице он сочетал роли поэта, режиссёра, руководителя и дирижёра оркестра, художника и композитора. Его ранние кантаты и вокальные циклы открывают молодого автора с безгранично богатым внутренним миром, порой захлёстывающим его самого. Ему трудно бывает совладать с той бурей эмоций и калейдоскопом музыкальных образов, которые рождаются в его синкретически организованном воображении. Музыка он никогда не мыслит автономным видом искусства, считая, что она всегда должна отображать яркие жизненные реалии, правда, в преломлении личного художественного взгляда. Он самый истовый романтик конца романтической эпохи.

Исследовать симфонические полотна Малера трудно и опасно именно с той стороны, что сам он многократно пытался выразить свои музыкальные замыслы в словах и поэтически сотканных литературно-философских образах. Его первоначальные намерения, планы, личные оценки, программы, самокритические суждения, кажется, должны бы помогать в трактовке его сочинений. Однако они часто скорее запутывают исследователя, направляя его нередко по ложным или недостаточно мотивированным путям. Происходит же это по одной веской причине: в ходе конкретного воплощения исходного замысла композитор последовательно погружается в музыкальную стихию, которая начинает властно диктовать

ему свои имманентно присущие ей требования. И чуткий, подвластный глубоко спрятанной многомерной интуиции автор никак не может их обойти. В результате рождается произведение, логика которого может весьма сильно различаться с концепцией первоначального замысла. Это отличие способен уловить тот внимательный аналитик, сознание которого не обременено никакими предварительными ожиданиями. Сам же композитор, находящийся внутри процесса, не способен его ощутить!

В работе с малеровскимиopusами резко подчеркнутые особенности композиторской психологии проявляются чрезвычайно ярко. Большинство исследователей подпадают под магнетическое воздействие бьющей через край программной фантазии композитора, что мешает им оценить сочинение объективно и музыкантски более мотивированно. Это в полной мере, а возможно, и более всего относится к Первой симфонии.

Объективные характеристики симфонии, накладываясь друг на друга, создают весьма сложно организованный семантический «коктейль», – и в результате мы имеем:

- сочинение ещё молодого автора;
- основную тональность *D dur*, направляющую восприятие в сторону светлых, жизнерадостных образов;
- исходный программный замысел, опирающийся на роман Жан-Поля «Титан» (в связи с чем и симфонию Малер первоначально нарёк этим именем);
- первый вариант симфонии – *пятичастный* цикл;
- установившийся позднее вариант – более привычный *четырёхчастный* цикл;
- широкое присутствие и развитие цитируемого материала: вторая и финальная – четвёртая части ранее созданного вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», а также напев популярного во многих европейских странах *четырёхголосного* канона «Братец Мартин»;
- в третьей части, написанной в одноимённом *d moll'e*, – средства выразительности, копирующие похоронное шествие; композитор называл эту часть «Траурный марш в манере Калло», намекая на черты гротеска и гиперболы, характерные для художественной манеры живописца; композитор говорил, что музыкальные образы марша навеяны мотивом

старинной немецкой сказки, в которой лесные звери собираются вместе, чтобы похоронить охотника;

– первоначальное название финала *Dall' Inferno al Paradiso* («Из Ада в Рай»);

– финал, тонально разомкнутый: начинается он в *f moll*'е, заканчивается в *D dur*'е, возвращаясь к исходной тональности;

– начальные образы финала, резко контрастные всему предшествующему материалу; они рисуют некую психологическую катастрофу, которая почему-то (?) трансформируется в картины счастья и торжества света.

Ассоциативный ряд здесь чрезвычайно широк и, можно сказать, пёстр, поэтому анализ содержательно-драматургической концепции представляет собой весьма нелёгкую задачу.

Драматургическая концепция как аналитическая проблема

Ключевой момент симфонии – это *Похоронный марш* третьей части. Чем обосновано его появление и какова природа выраженной здесь траурности?

Напрашиваются параллели замысла Первой симфонии Малера с близкими ей концепциями Третьей симфонии Бетховена и Второй фортепианной сонаты Шопена. Более близкие аналогии можно провести с *Marcia funebre* Шопена. Сами марши у Бетховена и Шопена сильно разнятся: бетховенский – скорее скорбное размышление о гибели; шопеновский концентрируется на собственно похоронном *шествии*, которое выражено с поразительной точностью: механистические ритмоформулы, мерные повторы, жёсткие и грубоватые фактурные ходы, словно постоянно преодолевающие боль и страдание.

Введение похоронного марша у Шопена (впрочем, как и у Малера) может показаться несколько неожиданным, так как окончание первой части Сонаты вроде бы ничего трагического не содержит. Скерцо, предшествующее маршу, – хотя и фантазийно украшенное, несколько мистическое, – но всё-таки это *скерцо*. Появление *Marcia funebre* для неподготовленного слушателя может восприниматься как «гром среди ясного неба». Но именно эта часть становится ключевым моментом для разгадки шопеновской концепции. Во-первых, проясняется знаковый смысл тональности *b moll*, которая воспринимается теперь символом трагичности, равной *h moll*'ю, только ещё более сумрачному и безжалостному. Во-вторых, этот внезапный поворот освещает новым светом и первые части. Становится ясным, что приподнятое мажорное окончание первой части обманчиво и подразумевает совсем другую коллизию.

Вспомним, что применявшееся довольно часто венскими классиками редуцирование главной партии в репризе – Шопен впервые заменяет полным её сокращением. Репризы главной партии здесь нет вообще, зато побочная проводится целиком, только

перенесённая в основную тональную сферу *B dur*'а. Обычно музыковеды объясняют этот факт тем, что материал главной партии слишком обильно развивается в разработке и как бы исчерпывает тем самым свой образный потенциал (попросту сказать: он в некоторой степени надоедает). С точки зрения формальной логики это понятно, но ведь речь идёт о *главной* партии – символе романтического героя, который сражается за своё счастье, свои мечты с неумолимой судьбой (олицетворённой здесь темой вступления).

Поначалу кажется, что драматургическое решение сонатной формы у Шопена традиционно. Вступление – образ рокового начала. С главной партией вводится характеристика героя – эмоционально взвинченного, потерявшего почву, уже готового к поражению (рыхлые, разомкнутые структуры, никуда не ведущие эмоциональные подъёмы). Побочная партия – проведённая в параллельной тональности *Des dur* – олицетворяет образ романтической мечты: манящей, пьянящей, но, увы, далёкой. Результатом бурной разработки, в которой дано прямое противопоставление темы рока и интонаций главной партии, как раз и является новый тип шопеновской репризы, с полной редуциацией главной партии.

Широкое, полномасштабное, захватывающее красивое изложение побочной, транспонированное в основную тональность, словно бы символизирует торжество победы: герою *удалось* завоевать, вопреки силам рока и внутренней романтической неустроенности, объект своей мечты. В своём полнокровном лирическом облике образ побочной партии явлен в «зоне существования» главного героя. Всё было бы так, если бы не зловещий срыв: в момент окончания побочной партии, в преддверии ослепительного сияния заключительной тоники, в грубых басовых октавах kloкочут мотивы отсутствующей главной партии. Эти отголоски конечно же мотивированы осуществлённой редуциацией, но основная идея Шопена, видимо, в другом. Герою удалось отстоять свою мечту, завоевать объект её..., но ценою *утра-ты себя!*

Только в таком контексте можно понять шопеновский *Marcia funebre*, оплакивающий несостоявшуюся судьбу. Тогда лишь и в скерцо начинают различаться зловещие, подчас inferнальные черты. И только тогда явственно вырисовывается смысл финала – с его безостановочным кручением вихря в отсутствие какого-либо различимого тематизма. Это символ распавшегося атомарного движения природной стихии, безразличной к судьбам людей.

Возвращаясь к Малеру, попробуем понять феномен его *Marcia funebre*. Сияющая возвышенно-восторженная идиллия первой части и грубоватая народно-жанровая патетика второй *никакого траурного марша* не предполагают. С ним более или менее сопрягается разве что начало финала: бурлящего, гневного, даже inferнального (судя по готовившему-

ся программному подзаголовку). Тем не менее, Малер избирает в качестве модели именно шопеновский вариант – долгое сумрачное скорбное шествие. Элементов сходства здесь предостаточно: однообразный покачивающийся ход глубоких басов, многочисленные повторы фигур, усугублённые бесконечным канонем, глухие низкие тембры, в частности контрабаса-соло в его высоком регистре.

Marcia funebre Шопена имеет чёткую образную корреляцию: трагедийный поворот связан именно с главным героем. Это подчёркнуто использованием основной тональности и непосредственным родством тематизма, восходящего к интонациям главной партии первой части.

Малер делает то же самое: возвращается основная тональность (правда, в её минорном варианте). Нисходящие басовые кварты, с одной стороны – характерная деталь марша, но с другой, – прямая аналогия с нисходящими квартными ходами начала первой части. Оминоренный вариант канона «Братец Мартин» также близок некоторым тематическим элементам первой части, в частности, восходящим интонациям песни «Шёл я нынче утром», положенной в основу главной темы и олицетворяющей образ главного героя симфонического полотна. Таким образом, похоронное шествие можно ассоциировать именно с романтическим героем (авторская ассоциация с *похоронами охотника*, видимо, осталась в далёких неясных планах).

Стоит оговорить и семантику цитируемого канона. Исходно – это весёлая, несколько комическая песня молодых людей, студентов, весьма распространённая в европейских странах. Но в миноре она, действительно, утрачивает и комизм, и весёлость. В ней появляется именно тот характер чёткой, неотвратимой поступи, что типичен для похоронного марша. По свидетельству Н. Бауэр-Лехнер, «Малер говорил, что когда он был ребёнком, “Братец Мартин” казался ему не весёлым, как его всегда пели, а глубоко трагическим, и он уже тогда услышал в нём то, что позже развил» (цит. по: [2, с. 64]).

Избрание столь известной песни может иметь и знаковый смысл – *хоронят все* и хоронят как бы по-настоящему. Единственное, что выдаёт здесь *аллегорию* – скрытый гротеск, но ведь это и ожидалось («Марш в манере Калло»). Гротесковых черт много: несколько искажённые тембры; нарочитое имитационно-механистическое вступление голосов (запрограммированное канонем). Подголосок в партии гобоя не сходится окончанием с фактурными пластами (давая саркастические параллельные ноты). Многие мелодические обороты тракуются композитором в явно пародийной манере (напоминая душещипательные напевы венгерских цыган или уличные песни).

Зато в трио этой части (написанной в сложной трёхчастной форме) используется (практически

целиком) завершающий фрагмент песни Малера *Die zwei blauen Augen* («Голубые глазки») из «Песен странствующего подмастерья». Это финальный номер цикла и в нём отражены сложные чувства покинутого человека – отчаяние, тоска, и в то же время желание покоя, забвения. Важно, что начальный раздел этой песни тоже имеет характер траурного марша с типичными жёсткими пунктирами и мерной поступью минорного баса, поэтому сопряжение образов, данных в крайних частях и трио, является вполне закономерным. Единственное видимое противоречие – отсутствие здесь гротеска, явное преобладание печально-меланхолической лирики. Но в этом и сила воздействия трио: оно позволяет рассмотреть за внешней бравадой и самоуничтожающей иронией ранимое сердце романтического героя, его боль и безнадежную усталость.

Весьма интересно вводится реприза марша. Без всякого перехода, чистым сопоставлением вторгается *es moll*, абсолютно чуждый всему предшествующему изложению. В воображении может возникнуть несколько комическая картина: словно отставший от процессии человек, погружённый в живые воспоминания, вдруг обнаруживает, что он отстал и опрометью бросается вдогонку – отсюда и тональность и темп – всё не впопад. Правда, через некоторое время целостность траурного кортежа восстанавливается и возвращается «серьёзный» исходный *d moll*.

Значительные трудности для аналитика вызывает и трактовка концепции финала. Завораживающе действует программный замысел композитора. Это и упоминание бальзаковской «Человеческой комедии» в виде общего подзаголовка для двух последних частей, и *Dall' Inferno al Paradiso*, заданного финалу в виде программы. Формально резчайший контраст между первыми частями (включая *Marcia funebre*) и началом финала, с его катастрофическими и апокалипсическими мотивами, вполне соответствует общему композиторскому замыслу. Не противоречит он даже последовательности событий: некто умер, его хоронят (пусть и с пародийно-гротесковыми ужимками) и далее этот некто попадает в ад (а затем почему-то в рай?).

Сложность здесь в установлении приемлемой мотивации для всей концепционной фабулы. Начнём с того, что собственно «Раем» у Малера оказывается всё звуковое многоцветье первой части, символизирующее «Дни юности» и «Весну без конца» (намечавшиеся подзаголовки для первого раздела и первой части симфонии). Именно этот тематический материал дважды прерывает ход развёртывания Апокалипсиса и, в конце концов, триумфально венчает ослепительную *D dur*-ную коду финала. Но тогда получается, что финальный «Рай» заявлен Малером в самом начале произведения – этот *Paradiso*, ассоциированный и с картинами природы, и с юношески восторженным чувством главного героя – окаймляет

симфонию, создавая ему праздничную и светоносную арку.

Конечно, в аллегорическом смысле беззаботная счастливая юность, действительно, напоминает рай на земле и те вдохновенные страницы счастья, которые сопровождают проведение песни *Ging heut' morgens übers Feld*, имеют соответствующий эмоциональный настрой. Проблема в «Траурном марше». Зачем он счастливому человеку? И зачем ему Ад, страдания, духовные муки?

Одна из дополнительных мотивационных трудностей заключается в оценке того, насколько счастлив герой первой части. Не будем забывать, что цикл «Песни странствующего подмастерья» наследует тему шубертовского «Зимнего пути», герой которого явно несчастен. Но текст используемой из него песни *Ging heut' morgens übers Feld* лишь *поначалу* излучает свет. Окончание его достаточно безрадостно: «Счастье мне вновь жизнь сулит? Нет! Нет! Счастья нет, навеки путь к нему закрыт!» (перевод В. Машистова). Соответственно и образное решение песни в вокальном цикле претерпевает резкий излом, что подчёркивается последовательной сменой тональных красок (*D dur – H dur*, далёкий и отчуждённый *Fis dur*). В симфонии же, наоборот: после насыщенного тонального плана проведений основной темы *D dur*'ное звучание стойко возвращается, а в окончании части композитор даже вводит сугубо *комический* эффект задорного «оркестрового хохота».

Таким образом, концепционное решение Малера задаёт больше загадок, нежели даёт на них ответы. В *прямом смысле*, которым обычно пользуются исследователи музыкального творчества, ход авторского повествования *логически не обоснован* и представляется некой фантастической игрой композиторского воображения.

Собственно говоря, идея *фантастического*, чисто воображаемого не противоречит романтическому миропониманию. И «Фантастическая симфония» Берлиоза – лучшее тому подтверждение. Однако, фантазийные сцены у Берлиоза (Сон, сцена Шабаша) всё-таки имеют логически направленное обоснование: это *результат* острых психологических переживаний и потрясений романтического героя, символизирующих слом его внутреннего мира. У Малера никакого обоснования таких превращений нет.

Остаётся только одно предположение. Романтический герой Малера – очень молодой и, скорее всего, *очень счастливый* человек – лишь из чистого *любопытства* решает приоткрыть ящик Пандоры. Ему одновременно и страшно, и чудно. За пологом человеческой смерти он видит смешные унылые мины провожающих, их (возможно) показное сочувствие, их напускную серьёзность, а подчас и неуместную суету. И в этом же ящике Пандоры приоткрывается видение непомерных человеческих страданий, несоотнесённых либо с этим, либо с тем *другим* миром.

Атмосфера начала финала (сходная с финалом бетховенской «Аппassionаты») в контексте первых трёх частей – уравновешенных и достаточно статичных – поражает бурлением энергии, страстными монологами, кричащими знаками беды. Но финал «Аппassionаты» кипит от начала до конца. Малер же разворачивает апокалипсические картины лишь до некоторого предела, после которого следует постепенное ниспадение трагического эмоционального тонуса, растворяющегося сначала в чудесной красоте побочной партии, а через какое-то время увядшего к жизнелюбивым образам первой части вплоть до гимнически триумфальной коды.

Итак, образы третьей и четвёртой частей первой малеровской симфонии не принадлежат реальному миру – это чистая игра фантазии и плод богатого воображения, вполне свойственная молодому, эстетски воспитанному и романтически настроенному герою повествования. Поэтому восприятие концепции этого сочинения не должно опираться на слишком серьёзную семантическую позицию: многие замечания и программные заголовки композитора стоило бы поставить «в кавычки».

Когда-то Гилберт Честертон высказал мысли о творчестве Байрона, которые могли показаться странными, но сейчас они воспринимаются весьма актуально. «Байрон и байронизм были куда лучше, чем нам кажется. Прежде всего, мы ошибаемся, когда зовём Байрона пессимистом. Правда, он и сам так думал, но мало-мальски знакомый с Байроном критик знает, что, пожалуй, никто из умных людей не ошибался так на свой счёт, как он.

Вряд ли можно серьёзно считать, что байроническая страсть к пустынным местам и диким силам природы говорит о скепсисе и упадке духа. Если человек гуляет один на берегу бушующего моря, если он любит горы, ветер и печаль диких мест, мы можем с уверенностью сказать, что он очень молод и очень счастлив».

Чувствуя известные противоречия своей концепции и будучи уже тонким психологом и музыкальным драматургом, сам Малер пытается особыми приёмами соединить разнородные звенья повествовательной цепи в единое полотно. Отсюда монотематическое объединение основных интонационных комплексов, подготовка некоторых ярких фрагментов финала (в том числе и далёкой тональности *f moll*) уже в первой части и другие более тонкие детали.

Приняв за рабочую гипотезу данные существенные замечания, можем приступить к более подробному анализу симфонии.

В поисках концепции смысла

На фоне большинства симфонических партитур конца XIX столетия форма первой части кажется весьма необычной, хотя именно она в наибольшей степени передает её богатую образно-эмоциональную па-

литру. Основной этап изложения связан с мелодией песни *Ging heut' morgens übers Feld*, которая не только широко экспонируется, но и интенсивно развивается на всём протяжении части. Но обширное *Вступление* вводит ряд совсем иных образов. Это таинственное шелестящее начало, звучащее *pp* на доминантовой октаве *A – a* (элемент *a*) (пример № 1).

Пример № 1

Это неторопливые эпические ходы на кварту вниз, подготавливающие исходную интонацию главной партии и ряд других тематических элементов (*b*) (пример № 2).

Пример № 2

Это яркие фанфарные зовы труб и валторн, раздающиеся как бы издалека и предвосхищающие праздничную атмосферу части (*c*). Это крики кукушки, переданные той же нисходящей квартой (*d*). Это мягкий хорал валторн как оборотная сторона трубных фанфар (*e*) (пример № 3).

Пример № 3

Интересно, что и в партию труб, и в партию валторн Малер вводит пониженные ступени (*es, b*), под-

готавливая будущие щемящие подголоски *Траурного марша*.

В качестве оттеняющего средства даётся большой фрагмент с угрожающими хроматическими извивами виолончелей и контрабасов (*f*). Этот образ (который кажется даже несколько инородным в остальном светлом контексте) позволяет в дальнейшем связать бурную стихию финала с постепенным возвращением в лоно образов первой части (пример № 4).

Пример № 4

Таким образом, тема песни *Ging heut' morgens übers Feld*, составляющая ядро первой части, основательно подготовлена целым сонмом звучащих символов. Видимо, не является случайностью то, что главная тема (*g*) изложена в полифонизированной, близкой канону, фактуре. Это наводит общие мосты с канонем «Братца Мартина» третьей части, чем осуществляется семантическое сближение образа главного героя и переживаемого им позже *Траурного марша*.

Песня *Ging heut' morgens übers Feld* развивается чрезвычайно широко, заполняя практически всё пространство части. Тональный план её проведения позволяет трактовать форму как своеобразно претворённую *сонатную*, где одна и та же тема выполняет роль и главной, и побочной партий (проведения в доминантовой тональности):

D dur; A dur; A dur; D dur; A dur; Des dur; As dur; F dur; D dur; D dur

Подобная трактовка вполне возможна, так как в ранний период становления сонатной композиции (Стаинц, Гайдн) тематизм побочной, действительно, мог быть производным от главной. Тем не менее, даже в таких случаях соната сохраняла бы присущую ей *конфликтность*, связанную с противопоставлением основной и доминантовой тональных сфер. В малеровской концепции, однако, именно конфликтность названных тональных сфер отсутствует. *A dur* здесь – прямое продолжение сферы *D dur*'а, только ещё более светлое и праздничное. Пара проведения *тоника – доминанта* составляет такую же неразъёмную органичную целостность, как тема и ответ в фуге. Поэтому с такой лёгкостью Малер многократно перебирает эти тональности. Подтверждением служит и пара *Des dur – As dur*, данная в разработочном разделе.

Но более всего форма первой части походит на *староконцертную*, где проведения ритурнеля строятся как раз по разбираемому типу. Известно,

что староконцертная форма в первой половине XVIII века является самой сложной и развитой формой Барокко. Она может отобразить всё богатство музыкальной семантики той эпохи, в том числе и конфликтность. Но мажорная трактовка староконцертной композиции, как правило, сопряжена с передачей светлых, возвышенных образов. Развитой тональный план способствует лишь воплощению многокрасочности и полноты жизни.

Куплет песни в вокальном цикле построен из трёх колен, которые звучат порой подряд, но нередко и порознь. То же строение и в теме главной партии (пример № 5).

Пример № 5

Example 5 is a musical score for a symphony. It features a variety of instruments: Bassoon (Bassel.), Flute (Fl.), Horn in F (Horn in F), Harp, Cello (Cello), Flute 1, Flute 2, Violin I, Violin II, Viola, Cello 1, Cello 2, Violin I, Violin II 1, Violin II 2, Viola, and Cello. The score is written in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. It includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*, and performance instructions like *pizz.* (pizzicato).

Но наблюдаются отличия в композиции и тональном развитии. В песне три куплета: два проведены в *D dur*, а последний модулирует в *H dur* и далее в *Fis dur*. В симфонии проведений гораздо больше, из них многие дают тему фрагментарно, подвергая её

мотивному развитию. В качестве интерлюдий, необходимых в структуре староконцертной формы звучат как разные колена (варьируемые припевы) песни, так и другие элементы. Один из них – «хорал» валторн в *D dur*'е, продолжающий их линию, начатую во вступлении (элемент *e*). Кроме того, Малер возвращает и остальные образы вступления, звучащие преддыктом перед репризами проведениями основной темы.

Наиболее важный драматургический поворот связан с введением тональности *f moll*, символизирующей инфермальную стихию финала. Прорисованы и основные интонации главной темы финала (*m*) (пример № 6).

Пример № 6

Example 6 is a musical score for a symphony. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. B.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor. F1, Cor. F2, Cor. F3), Violin (Vn. I, Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Cel.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. It includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*.

Эта своеобразная «предцитата» – символ рока – стоит в окружении фанфар материала *e*, и её тайный смысл может быть пока не вполне ясен. Это как бы предчувствие возможной беды или её тайный знак. Так как после введения *f moll*'ного тематизма довольно быстро возвращается ослепительный *D dur* (торжественный хорал валторн из тематической группы *e*), то можно спроецировать тождественную ситуацию и на финал, в котором возвращения *D dur*'а наступают столь же стремительно, и ситуационно слабо обоснованы. Скорее всего, Малер сам ощущал нестыковки своих композиционных идей и попытался соединить их в некую закольцованную систему. С точки зрения композиторской техники всё сделано правильно и точно. Однако «просчёты» в отображении жизненной правды остаются.

Намечавшийся подзаголовок второй части *Mit vollen Segeln* («На всех парусах») не вполне точно подходит к воплощённому в звуках её образному строю. Скорее здесь воплощено типичное для скерцозных частей жанровое начало: характер фактуры и ритмоформул близок простонародному лендлеру. Более изящным звучание становится лишь в трио с его лирическим колоритом. Интересны тональные соотношения этих разделов: *A dur* – *F dur*. Обе тонально-

сти – активные участницы тематических проведений песни *Ging heut' morgens übers Feld*, чем композитор, видимо, подчёркивает прямое родство двух первых частей.

Таким образом, изложение *Лендлера* ничем не выдаёт последующий *Totenmarsch*, тем более, что заканчивается оно комическим эффектом трелей труб и всех деревянных духовых.

Форма третьей части типична для маршей – сложная трёхчастная. Малер сумел выжать из канона «Братец Мартин» все его потенциальные ресурсы. С точки зрения семантики здесь поражает сверхтончёрное сочетание почти настоящего похоронного шествия и пародийно-комического «рыдания» гобоев и труб (пример № 7).

Пример № 7

The image shows a musical score for a woodwind ensemble. The instruments listed are Oboe (Ob.), Trumpet and Flute (Tr-be F), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla), Cello (Cel.), and Contrabass (Cb.). The score includes various dynamics such as *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato), and performance markings like *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

При желании эту музыку можно сыграть и вполне серьёзно, усиливая характер скорби и траурности. Тем не менее, эстетическая сниженность выбранного материала (популярнейшая студенческая песня) и мотивационная неподготовленность *Totenmarscha* неминуемо ведут композитора в сторону *комедийности*, к которой он, в силу своего романтического темперамента, вообще говоря, не слишком тяготеет.

Введение в трио марша заключительного фрагмента песни *Die zwei blauen Augen* является поворотом к серьёзному тону повествования. Вот поэтический текст этого фрагмента:

Был нелёгко путь, и в первый раз
Под липой заснул я в предрассветный час.
Ветер шумел в ветвях, и липа
Роняла мне цветы на грудь.
Тогда не знал я, что время
Превращает в благо всё для нас!
Всё, всё, – скорбь, любовь, мечты и сны!

Показательна ассоциация с шубертовской «Липой». Безликое время обтачивает и сглаживает живые человеческие эмоции, и по-своему вроде бы примиряет героя с миром. Но в этом примирении Малер ощущает и горькую ноту разочарования. Это гениально выражено чисто музыкальными средствами: кажется, что устанавливается безмятежный *F dur*, подчёркнутый мажорной терцией последней ноты солиста – *A*;

и вдруг горестные мотивы в *f moll'e*, сопровождаемые ритмом исходного *Totenmarscha*.

(Интересно, продумывал ли композитор столь тонкие аналогии вокального цикла с симфонией, когда обрушивал на слушателей бушующий *f moll* начала финала?)

В полном соответствии с двухуровневой системой образов выстраивается форма финала – усложнённая сонатная. Её первая половина, наподобие структуры первой части, содержит несколько ярких образно-тематических элементов, по преимуществу резко контрастирующих с ранее отзвучавшими разделами. Это вихреобразный бурлящий водоворот струнных (материал *i*); это хроматические стения деревянных и медных духовых (*k*); это восходящий лейтмотив-зов, заполняющий столь важную для Малера кварту – символ его романтического героя, но данный в ореоле inferнальной фантазмагии (*l*); наконец, это тема главной партии финала, вырастающая из уже упоминавшегося одного из разработочных лейтмотивов первой части (*m*).

Наблюдая динамику образного развития, видим, что к моменту экспонирования главной партии эмоциональная волна, столь мощно закрученная началом финала, затухает, перерастая в довольно затёртый к тому времени символ риторической патетики. Композитор явно не выдерживает им же поставленной эмоциональной планки.

Ещё более расхолаживается наметившийся бурный эмоциональный ток проведением побочной партии – очень красивой, в лучших малеровских традициях, мелодией, написанной в субдоминантовой тональности *Des dur*. Если намерением композитора было изображать в первой половине финала *Ad*, то побочная партия – уже *Pai*, воплощающий покой, гармонию и полное счастье.

Теперь, чтобы логично вернуться к вихревому началу финала (*Ad* ещё не завершился), Малер вводит на застывшем фоне баса *Des* тематические элементы первой части: хроматические извивы виолончелей и контрабасов (*f*), нисходящие квартовые ходы (элемент *b*), а также зовы лейтмотива *l*. Это возвращение одновременно является как разработкой исходного материала, проходящей стадии тонално неустойчивых проведений, так и репризой сонатной формы, поскольку направление развития идёт к *C dur*'у – доминантовой сфере исходного *f moll'a*. Важнейшим пунктом этого мажорного поворота является омажоренное проведение лейтмотива *l*, приобретающего здесь торжественно гимническое звучание. Другим важным элементом являются нисходящие ходы по ступеням мажорной гаммы (*n*). Прямое противоборство *C dur'a* и *c moll'a* в конце концов выливается в резкое переключение в сферу ослепительного *D dur'a*, возвращающего не только тональность первой части, но и её тематические элементы (*b, d, f*).

В новой волне репризы на фоне огромного доминантового органного пункта возвращается и основная тональность *f moll*. Но и её запал достаточно быстро иссякает, уступая место новому ослепительному фрагменту в *D dur*'е. Под его эгидой собираются тематические элементы *d, l, n, b*. Всё пространство коды занимают теперь нисходящие кварты, символизирующие счастливое возвращение и полную победу гармоничного мира первой части симфонии.

Сонатная форма оказывается здесь неполновесной, так как в репризе отсутствует побочная партия. Единственно, что скрашивает её редукцию – наличие большого числа светлых образов *C dur*'а и *D dur*'а, которые во многом восполняют этот пропуск. С другой стороны, сама побочная тема слишком далеко отстоит по всем своим параметрам (тональность, колорит) от прочего тематизма финала. Она воспринимается как видение иного мира (возможно, ангелоподобного) – оборотная сторона кипящего Ада. Это обстоятельство ещё более подчёркивает ту мысль, что inferнальные видения

композитора слишком эпизодичны и являются для него лишь изошёренной игрой пылкого художественного воображения.

Подведём итоги. Концепция Первой симфонии Малера является отображением *счастливого* и гармоничного *романтического мирозерцания* композитора, свидетельством богатства и разнообразия его внутреннего мира. Все другие, контрастные краски, вплоть до траурных и inferнальных, даны для *оттенения* этого основного массива чувств: все они относятся к области *композиторской фантазии* и им не следовало бы приписывать слишком серьёзного смыслообразующего значения. Подлинно трагический Малер начнётся позже – с Третьей симфонии, вокального цикла «Песни об умерших детях» и закончится «Песней о Земле».

Однако сама потребность в выражении очень значимых, философски заострённых тем свидетельствует о выдающейся личности композитора, воспринимającego реальность во всей её сложности и неисчерпаемости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. Самые патетические композиторы европейской музыки: Чайковский и Малер // Советская музыка. – 1990. – № 6. – С. 125–132.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – 2-е изд. – СПб., 2010.
3. Бернштейн Л. Малер – его время пришло // Музыкальная жизнь. – 2005. – № 4. – С. 30–31.
4. Варгафтик Х. Густав Малер: расставание с иллюзиями // Партитуры тоже не горят. – М.: Классика–ХИ, 2006.
5. Малер сегодня // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 139–220.
6. Михеева Л. Тематические связи и замысел I–IV симфоний Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1969. – Вып. 9. – С. 119–144.
7. Розеншильд К. Густав Малер. – М.: Музыка, 1975.
8. Тараканов М. Малер // Музыка XX века: Очерки. Ч. 1. Кн. 2: 1890–1917. – М.: Музыка, 1977. – С. 157–198.

Девуцкий Владислав Эдуардович

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Воронежской государственной академии искусств





А. С. ЯРЕШКО

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 783.2

ПРАВОСЛАВНЫЕ КОЛОКОЛЬНЫЕ ЗВОНЫ В СЛАВЯНСКОМ МИРЕ: КОНЦЕПЦИЯ СМЫСЛА

«Посреди таинственной тишины сей многоглаголивой ночи внезапно с высоты Ивана Великого, будто из глубины неба, раздался первый звук благовеста – вещий как бы зов архангельской трубы, возглашающей общее воскресение. И вот, при первом знаке, данном из Кремля, мгновенно послышались тысячи послушных ему колоколов, и медный рёв их наполнил воздух, плавая над всею первопрестольною столицей; она была объята сим торжественным звоном, как бы некоею ей только свойственной атмосферой, проникнутой священным трепетом потрясаемой меди и радостью благовестуемого торжества. Слышало ухо и не могло насытиться сей дивною гармонией будто бы иного надоблачного мира».

Это описание пасхальной ночи из путеводителя по Москве 1890 года ярко передаёт чувства людей, упоённых удивительной звуковой атмосферой музыки колоколов. В этих восторженных словах нет преувеличения. Все, кто слышат колокольный звон, заморожено внимают ему, как особой благодати, льющейся с небес божественной энергии, наполненной возвышенной красоты и чистоты. И действительно, музыка православных звонов, исполнение её музыкантами-звонарями, её эстетическая сущность представляют искусство исключительного своеобразия, ценность которого давно осознана русскими композиторами-классиками, как и всем православным народом. Колокольные звоны – это такой же важный и художественно своеобразный вид национального наследия, как и другие области русской культуры: церковное певческое искусство, иконопись, народные ремёсла и т. п. По всей необъятной России высятся колокольни – монументальные музыкальные инструменты, роль которых в истории общества трудно переоценить; именно колокольни охватывали своей архитектурой и, главное, звуковой энергией всё

великое пространство страны, выполняя важную коммуникативную функцию, объединяя и сплачивая народ в его помыслах, верности абсолютным ценностям Православия, Родины, духовности, священной Соборности.

Трагическая судьба колокольного искусства в XX веке и уничтожение подавляющего большинства колоколов России стали причиной их забвения в этнографии, искусствознании и исполнительской практике на десятилетия. Однако полностью они не исчезли. Колокольные звоны продолжали свою жизнь под сенью малых, часто кладбищенских церквей, как и в некоторых крупных храмах и монастырях. Это дало возможность автору данных строк с начала 70-х годов общаться с потомственными звонарями, записывать их звоны на магнитофон, анализировать эту удивительную и неповторимую музыку. Искусство звонарей, несмотря на часто неполноценные колокольные наборы на колокольнях, поражало музыкальностью, виртуозностью, структурной отточенностью, что свидетельствовало о подлинной художественной ценности православных звонов. Сохранение живой традиции колокольной музыки представляет исключительную ценность для нашего времени – периода повсеместного восстановления утраченного. Это позволяет не потерять связующую нить преемственности, убедиться в высоких эстетических достоинствах этого искусства. Представляется необходимым изучение его как подлинно духовного творчества народа в свете современных этических ценностей, что даёт возможность «реабилитировать» православную колокольную музыку в глазах нашего современника, показать её объективную роль в отображении общественно-эстетических идеалов наших предков, вскрыть её подлинно народные основы, выявить семантику музыкальных средств колокольности, а в конечном

итоге – восстановить в России великое искусство православных звонов.

О сакральных и исторических истоках колоколов и звонов

Нет сомнений относительно магических истоков музыки. В глубине магических обрядов пение, игра на архаических инструментах несут в себе энос как смысловую дефиницию, способную воздействовать эмоционально и на человека, и на окружающую среду¹. В этом сакральном действе на первый план выдвигаются тембр и ритм – элементы, наделяемые семантическими свойствами. Не случайно бубенцы и колокольчики археологи находят в культурном слое древнейших цивилизаций, они до сих пор бытуют в культово-магических ритуалах шаманства как инструменты, несущие очищение окружающему пространству. Как сообщает А. Порфирьева, «представления о магическом символизме формы музыкального инструмента, о магии игры и магии тембрового этоса широко распространены во всех развитых инструментальных культурах древности и Средневековья, их следы сохранились и в Европе Нового времени»².

В перечне ритуальных инструментов колоколу, безусловно, принадлежит первостепенное место. Не случайно в древнекитайском трактате «Юэцзи» («Записки о музыке») он возглавляет их список. По-видимому Китай и явился родиной колоколов, так как в Китае – древнейшая технология бронзового литья (эпоха Ся – XXIII–XVII века до н. э.), и даже от этого времени сохранился колокольчик 4,5 см высотой, состоящий из меди и олова. Однако следы колокольчиков также находят в древнейших культурах Египта, Малой Азии, Ближнего Востока, Греции, Рима, что делает их явлением международным. Европейский след колокола относится к I веку до н. э., но возможно он применялся и раньше, выполняя как ритуально-магическую, так и коммуникативно-сигнальную функцию. Отметим ещё одну важную семантическую грань колокольного звенения – их эстетический аспект, который от века к веку всё определённое и значимее заявлял о себе. Колокольчиками украшались колесницы верховной знати, они звенели на руках и ногах танцовщиц, иудейские первосвященники украшали ими подола своих одежд и т. д., наконец, в том же Китае, ещё в древности, уже отливали небольшие колокола (до 80 см) с заданным тоном. Так колокола постепенно приобретают свой многоликий семантический ряд, становясь неотъемлемым атрибутом общественной жизни.

Несмотря на осторожное отношение первых христиан к колокольчикам, как к элементам языческих обрядов, они всё же завоевывают признание в быту, созывая своим звоном братию к богослужению. И хотя в греческих, палестинских и сирий-

ских монастырях для этих целей использовались била (деревянные или, позже, металлические пластины), но в странах христианской Европы уже в раннем средневековье колокола звучат в церквях повсеместно. Сведения о первых колокольных появляются с VIII века, функция которых уже определена: колокольная вместе с набором колоколов становится музыкальным инструментом, на котором исполняются звоны различные по своему назначению.

Россия приняла колокола вместе с православием довольно быстро и безоговорочно. Тому были особые причины: необъятные, по сравнению с Западной Европой, пространства с удалённостью городов и селений, которые нуждались в мгновенном оповещении; особая иерархическая система постройки храмов, когда жители окрестных деревень шли в город (позже – в село) на церковную службу по звуку благовеста. При этом следует отметить, что эти удары в самый звучный колокол выполняли не только сигнально-коммуникативную функцию, но постепенно «врастали» в сам акт культового действия, обозначая его важнейшие разделы, становясь неотъемлемой частью божественной литургии. Как справедливо отмечает И. Чудинова, «характерной особенностью литургии, как и любого религиозного символического действия, является многозначность, многомерность и направленность на структурирование всей окружающей действительности»³. В этом целенаправленном процессе колокол явился незамеченным глашатаем события, а в дальнейшем – его знаком, символом, созывая христиан на службу, объединяя их в общем духовном акте. Более того, в России значимость колоколов приобрела особый историко-символический смысл. Их количество и вес (больших колоколов) увеличивались с укреплением и ростом могущества государства, укреплением самодержавной власти, которая наделяла их статусом величия, мощи и организованности. Именно колокольные и колокола охватывали своей, устремлённой ввысь к кресту, к Богу, архитектурой и, главное, ярким, необычным, зовным звуком всё огромное пространство страны, создавая ауру единства, соборности, подразумевая общую деятельность, интеграцию небесного и земного, синтез духовного и умственного (материального) начал, единство человека и окружающей природы⁴. Так колокола на Руси приобретали значение государственного символа, стали частью национально-го самосознания народа.

О музыкальной стилистике православных колокольных звонов

Интеграция в литургическом действе всех визуальных и аудиальных компонентов (архитектура, живопись, чтение, возглашения, пение, звоны,

прикладные формы) является отражением картины православного мира и одновременно становлением русской церковной культуры.

Выделяя музыку колокольных звонов в самостоятельный объект изучения, обнаруживаем ряд стилистических закономерностей в формообразовании. Сложившиеся за свою тысячелетнюю историю, они дают возможность выявить национальное своеобразие данного искусства, его жанровую систему, что позволяет сохранять преемственность в поколениях исполнителей-звонарей.

Важнейшей духовной базой искусства колокольных звонов явился православный церковный обряд. Выработанный веками, освящённый многолетней традицией, он стал незаменимым средством воспитания духовного единства народа, связующей нитью от прошлого к нынешнему, причиной жизнестойкости русского колокольного искусства.

Другим истоком колокольного искусства стала народно-национальная основа. С полной определённо можно утверждать, что отечественная колокольная музыка – это особая, национально-специфическая форма искусства, являющаяся инструментальной разновидностью русского народного музыкального творчества⁵.

Практика народных музыкантов-звонарей оказывалась далёкой от каких-либо догм. Сближение искусства звонов с народными песенными и инструментальными жанрами придавало звонам особый национальный колорит и музыкально-эстетическую ценность. Вот как, например, описывал искусство звонаря С. Смоленский: «Помню также, как однажды, в минуту величайшего подъёма стотысячной толпы при встрече иконы, звонарь с сущим вдохновением начал свой звон совершенно необычным вступлением... Откуда пришло ему такое вдохновенное начало – понять трудно... Он, протец, сущий сын земли русской, не постигал красоты и строгой выдержки своего вдохновения, когда им вызванивались задорно-пикантные затакты, синкопы, – когда он внезапно прерывал звон на пропускаемых сильных частях тактов, или когда он вставлял повторения бывших ранее мелодий. Этот звон был сплошное торжество...»⁶.

Эти слова – свидетельство некоего таинства и великой вдохновенной силы, заключённых в творчестве музыканта-звонаря. Фразу из Чина благословения кампана «о еже подати ему благодать, яко да вси слышащий звенение его, или во дни, или в нощи, возбуждятся к славословию имени святаго Твоего...», можно отнести не только к самому колоколу – созданию Божественного духа, но и к творцу-звонарю. Именно он, «сущий сын земли русской», заставляет колокола звучать так, как велит душа, наполненная мыслью о святом, божественном, связанная тысячами незримых нитей с людским сознанием. В данном контексте звонарь православного храма выступает

как общественная личность, своего рода рупор общественных устремлений. Но всё же основным является его творческая исполнительская стилистика, которая определяется стабильными (каноническими) и мобильными (импровизационными) элементами.

К стабильным следует отнести трёхплановую фактуру состава колоколов, подбираемых звонарями эмпирически, исходя из собственных эстетических представлений и критериев. Колокольное трёхголосие базировалось на их слуховом опыте, связанном с народно-музыкальной и церковнопевческой традициями. Структура раннего церковного многоголосия («троестрочное пение»), в котором ведущий основную мелодию голос занимал в партитуре среднее место, подобна общей структуре многоголосия русской народной песни. Это не могло не сказаться на психологии звонарей, которые интуитивно или осознанно претворяли указанные стилистические элементы в колокольном многоголосии. Деление колокольных голосов на зазвонные, альтовые и басовые, с основной темой у средних (альтовых), диапазон которых, как правило, соответствовал диапазону человеческого голоса, полностью отвечало эстетическим критериям исполнителей-звонарей и слушателей в лице народа и духовенства. Не случайно в основе многих дошедших до нас типов звонов существовали песенные прообразы в виде небольшой попевки с афористическим текстом.

О народности психологической установки звонаря в искусстве звона свидетельствуют контактные беседы автора данной статьи с потомственными исполнителями и любителями. Так, со старостой Никитинской церкви в г. Орле А. Г. Фоминым ещё в 1974 году состоялся такой диалог:

– Э, какие счас звонари, от раньше были... От при нашей Никитинской – Ванятка такой был, помер только, у войну помер, а звонил... ну хоть «барыню» пляши!

– Как же это он так звонил?

– А от с перебором таким, понимаете, с перебором, как у гармошку играют, так и у его выходит интересный звон такой...

Звонарь Г. А. Дербичев там же рассказывал: «Я со звоном знаюсь смальства и на эту колокольную взбираюсь с восьми лет, с тех пор, как привёл меня сюда в первый раз отец. Уж очень отец был охоч до пения церковного. А учил меня староста церковный, он же звонарь – Иван Сорокин, а тот учился, сказывал, у самого Смагина... Был такой звонарь, может, слышал? ... На колоколах всё можно сделать, хоть «русского», хоть там «камаринского», хоть «барыню», да звонарей не осталось... Что за звонари сейчас. У них и руки не туда стоят, не звон, а «трынзы-брынзы», разговору нету в звоне, а в звоне должен быть разговор колоколов...»

Эти и другие подобные свидетельства убедительно демонстрируют народно-национальные основы колокольной музыки, психологию музыкантов в отношении исполнительских возможностей, заложенных в самой природе колокольного инструментария и их реализации звонарем.

К другим важнейшим стабильным каноническим свойствам музыки звонов следует отнести их функционирование в православном христианском обряде по законам музыкально-фольклорных произведений. Каждый тип звона представляет собой результат коллективного творчества многих поколений русских музыкантов-звонарей. Звоны распространялись на основе бесписьменной традиции, что, как известно, свойственно народному искусству. Традиционная передача опыта от учителя к ученику, от звонаря к звонарю формировала каноническую систему. Как и в народном музыкальном творчестве, для колокольных звонов характерна изменчивость мелодико-ритмического варианта. В процессе исполнения тот или иной сложившийся звон продолжает подвергаться творческой переработке, обусловленной комплексом технических возможностей исполнителя, его музыкальным талантом, вдохновением. В этом творческом процессе канонические элементы тесно соединяются с мобильными – импровизационными, которые также являются неотъемлемым свойством народного принципа музицирования. К импровизационным элементам колокольной музыки относится особенность развёртывания во времени того или иного жанра, внедрение мобильных элементов: вступлений к звону, завершений, тематических и регистровых переключек, остановок, смен акцентов в ритмических рисунках, включение песенных попевок и т. п.

Характерно, что степень наполненности импровизационными элементами в звоне зависит и от жанра колокольной музыки, и от личности самого звонаря. Например, если будничные звоны достаточно стабильные по структуре с преобладающим остигнутым принципом формообразования, то все виды праздничных звонов, и особенно «красный», «малиновый», характеризуются наибольшей степенью внедрения в их каноническую форму импровизационных элементов. Секрет импровизации кроется в степени творческой зрелости музыканта-звонаря, глубины постижения им традиционного стиля. Обратим внимание, что православная церковь в значительной мере стимулировала систему обучения у лучших мастеров, даже угрожая осудить «в муку вечную» тех, кто «учнет талант сокрывати еже ему Бог дал ученикам по существу того не отдаст»⁷.

Итак, звонарь творит по законам музыкально-фольклорных произведений. В то же время в его искусстве отчётливо просматривается школа, выраженная в соотношении «учитель-ученик», что яв-

ляется важнейшим признаком профессионализма. Однако данная «двуликость» не противоречит сущности его музыки. Ведь процесс обучения в большей или меньшей степени характерен практически для всех исполнителей на народных музыкальных инструментах. Можно применить терминологию Э. Алексеева и назвать звонарем народно-профессиональными музыкантами. Думается, это возможно, хотя существенной разницы данная терминология в понимании культурологической сути звонаря не вносит. Звонарь Православной русской церкви, опираясь на жанровые разновидности колокольной музыки, становится носителем творческого опыта поколений народных музыкантов, не теряя своей индивидуальности исполнителя-творца. В этом один из важнейших живительных истоков колокольного искусства.

На Руси в ходе многовековой исполнительской практики сложились различные типы звонов, передаваемые из поколения в поколение. В итоге произошла кристаллизация формы звонов как явления процессуального, с двумя неразрывно связанными сторонами – функциональной и структурной. Сформулированное Б. В. Асафьевым для музыкальной формы в целом понятие импульса, движения и завершения⁸ относится и к искусству колокольных звонов. Анализируя принципы строения дошедших до нас образцов, нетрудно заметить в них реализацию асафьевской триады. Так, функцию начального импульса может выполнять, например, вступление к собственно звону. Это – давняя традиция русских звонарей, зафиксированная в литературе: «К звонам Смагин прибавляет вступления, а именно: затравку, нечастый звон в один самый маленький колокол как предупреждение о начале звона, переборы – довольно скорые, по одному разу во все колокола по порядку от самого маленького и до самого большого, после чего начинается “красный звон”»⁹.

Одна из характерных и уникальных особенностей формообразования колокольной музыки заключается в том, что мелодический набор является одновременно и гармонической основой звона. Поэтому проблема лада здесь – одна из сложнейших. Как известно, русские звонари никогда не настраивали колокола в темперированном строе, а подбирали по тембровым качествам, располагая их на колокольне по величине, что естественно приводило к относительному расположению по высоте звука.

С одной стороны, колокольная музыка демонстрирует древнейший образец народного инструментария, как, например, у духовых инструментов, в звукоряде которых имелось несколько тонов различной высоты. С другой – её стиль во многом родственен образцам европейского музыкального искусства XX века.

Колокола в наборах практически не бывают консонирующими, разница между ними (особенно малыми) получается в небольшой интервал. Колокольной музыке, как и современной гармонии, свойственно выявление экспрессивно-колористического качества диссонирующих аккордов, их эмансипация. При этом в качестве тоники может выступать весь звуковой диссонирующий комплекс, завершающий звон.

Церковные звоны прошли длительный путь развития от простейших сигналов к развёрнутым, сложным по структуре произведениям музыкального искусства, вобравшим художественный опыт народного и профессионального творчества. В то же время следует иметь в виду, что каждый регион России, отдельный населённый пункт, наконец, каждая церковь имели к XX веку свою сло-

жившуюся каноническую систему звона в рамках общерусской традиции. Это зависело от условий конкретной колокольни с набором колоколов как музыкального инструмента. После трагического разрушения традиции попытка восстановить каноническую основу звона отдельно взятых церковей – едва ли не самая благородная задача для нынешнего поколения звонарей, результаты этого подвижничества оценят и современники, и потомки. Однако споры о качестве и принадлежности того или иного звона, возникающие в нынешних условиях возрождения колокольного искусства при подавляющей неграмотности в этом вопросе как светских, так и духовных лиц, следует разрешать с учётом понимания перспективных, развивающихся тенденций и принципов формообразования русских колокольных звонов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: Порфирьева А. Л. Магия – игра – организация // Музыкальная коммуникация. – СПб., 1996. – Вып. 8. – (Серия: проблемы музыкознания). – С. 82–104.

² Там же. С. 87.

³ Чудинова И. А. Пение, звоны, ритуал / РИИИ. – СПб., 1994. – С. 9.

⁴ См.: Троицкий Е. С. Что такое русская соборность? – М., 1993. – С. 3–4.

⁵ См. Ярешко А. С. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творче-

ства // Из истории русской и советской музыки. – М., 1978. – Вып. 3. – С. 36–74.

⁶ Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Музыка колоколов. – СПб., 1999. – С. 206–207.

⁷ Стоглав. – Казань, 1887. – С. 98.

⁸ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1. – Л., 1963.

⁹ Рыбаков С. Г. Церковный звон в России. – СПб., 1896. – С. 62–63.

Ярешко Александр Сергеевич

доктор искусствоведения,
профессор, заведующий кафедрой
народного пения и этномузыкологии
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



И. П. ДАБАЕВА

Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова

УДК 783.1.03

ПРИНЦИП ЕДИНОВРЕМЕННОГО КОНТРАСТА В РУССКОМ ДУХОВНОМ КОНЦЕРТЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В истории музыки особое место занимает жанр духовного концерта. В его названии объединились несовместимые начала: определение «духовный» относит жанр к области церковной культуры, «концерт» – к сфере светского искусства. Двойственность, заложенная в имени, нашла отражение в структуре и отложила отпечаток на весь дальнейший ход эволюции концерта.

Разветвлённая, многоуровневая иерархическая система контрастов стала основой жанра. На протяжении более 300-летней истории духовного концерта принцип контраста нашёл в нём разнообразное претворение. Так, для классического духовного концерта второй половины XVIII – начала XIX века наиболее характерным был горизонтальный вид его проявления, представленный контрастом сопоставления. Он реализовался различными способами. Наиболее простой путь – использование элементарных средств выразительности: сопоставление регистров, тембров, фактурных типов, краевых порогов громкостной динамики. В. П. Бобровский определяет это явление как нетематический контраст [2]. Е. А. Ручьевская отмечает в данном случае выдвигание на первый план фони́зма средств неспецифического ряда [6]. Контраст сопоставления реализуется на различных масштабных уровнях, выполняя важную формообразующую функцию путём введения нового материала и членения целого. По мере развёртывания формы во времени возникает и такая разновидность, как контраст на расстоянии. Темп контрастных смен по горизонтали способствует росту уровня динамики, нарастанию или спаду контрастности.

Для духовного концерта XIX – начала XX века, наряду с вышеупомянутыми, более характерной стала вертикальная форма синтеза элементов, представленная контрастом в одновременности и единовременным контрастом. Последний из названных был впервые описан и разработан Т. Н. Ливановой в исследовании «Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1: Симфонизм». Теория единовременного контраста получила развитие в её последующих трудах, а также в глубокой и перспективной работе Е. В. Назайкинского «Принцип единовременного

контраста» [5]. Учёным были расширены границы применяемого термина, обозначенного им понятия и теории зафиксированного в нём феномена. Он убедительно доказал принадлежность данного вида контраста к широкой сфере эмоций, психических состояний, внутренне сложному миру человека. Назайкинский отмечает: «Это не контраст в буквальном смысле слова. Здесь нет резко разграниченных и непересекающихся плоскостей, нет рядоположных, но отличных по характеру и звуковым свойствам компонентов фактуры ... Здесь есть скорее единое братство, неразрывное переплетение враждебных сил, которое не столько воспринимается, сколько непосредственно переживается. “Контраст” здесь – метафора» [там же, с. 277]. На этом основании делается вывод о различии между контрастом в одновременности и единовременным контрастом. Первый предполагает контраст синхронно движущихся компонентов музыкальной ткани; второй – «скрытый, сложно отражённый в музыкальной ткани внутренний контраст, характеризующий эмоциональное состояние» [там же, с. 283]. В сильнейшем единовременном контрасте сталкиваются внутреннее и внешнее; эмоциональное напряжение и сдержанное выражение; бурно волнующее чувство и нравственный долг; душа, одержимая страстями, и властный дух; человеческая природа и культура с выработанной веками системой этических норм. Назайкинский заключает: «Полюс едва ли не самых сильных сражений судьбы и человека оказывается *внутренний мир его личности – царство единовременных контрастов* [курсив мой. – И. Д.]» [там же, с. 288–289].

Духовный концерт XIX – начала XX века демонстрирует огромное разнообразие средств и приёмов воплощения единовременного контраста. Среди возможных причин подобного явления следует отметить две основные. Первая определяется стилем эпохи и его эстетикой. Романтизм открыл глубочайший внутренний мир человека, сложный мир чувств и эмоций. Его отражение стало ведущей темой творчества композиторов.

Вторая причина заключена в воплощаемом в духовных концертах тексте: поводом для возникновения контрастов разного уровня является поэзия

Псалтири. Святитель Афанасий Великий в послании к Маркеллину об истолковании псалмов писал: «... по моему мнению, в этой книге измерена и описана словом вся жизнь человеческая, и душевные расположения, и движения помыслов, и сверх изображенного в ней ничего более не отыщется в человеке. Потребно ли покаяние или исповедание, постигли ли кого скорбь или искушение, гоним ли кто, или избавился от злоумышлений, стал ли кто опечален или смущён, и терпит что-либо подобное сказанному выше, или видит себя преуспевающим, а врага приведённым в бездействие, или намерен восхвалить, возблагодарить и благословить Господа, – для всего этого имеет наставление в божественных псалмах. Ибо надлежит выбрать, что сказано во псалмах на каждый такой случай, и читать это, как бы написанное о самом читающем, и приведя себя в расположение, согласное с написанным, вознести сие к Богу» [1, с. 32]. Помимо данного источника композиторы в качестве текстовой основы духовных концертов обращались к стихирам, кондакам, тропарям, догматикам, седальнам, однако, основным источником вдохновения была именно Псалтирь.

Выбор композиторами высокой поэзии псалмов Ветхого Завета, конечно, не случаен и объясняется тем, что в них с большой силой запечатлено индивидуально-личностное начало, трепетно звучит живой человеческий голос, обращённый к Богу с воззванием в минуту отчаяния и смятения, проникновенной жалобой, надеждой на избавление от духовной смерти, мольбой о спасении, со смирением и благодарением, – с благочестивыми излияниями восторженного сердца верующего в различных жизненных обстоятельствах. В Псалмах св. пророк и царь Давид открывает перед Богом свою душу, плачущую, умиляющуюся, радующуюся. И нет, пожалуй, другого поэтического источника, в котором с подобной силой многогранно раскрывается бездонный мир чувств и эмоций. В прежние времена православные христиане знали Псалтирь наизусть. Эта священная книга была и остаётся востребованной в богослужении и частной молитве.

О необходимом и соответствующем молитве состоянии свт. Игнатий (Брянчанинов) писал: «Во время молитвы не ищи восторгов, не приводи в движение твоих нервов, не горячи кровь. Напротив, содержи сердце в глубоком спокойствии, в которое оно приводится чувством покаяния; когда же оно очистится, тогда Сам Бог ниспошлет в него Свой всеятой духовный огонь» [3, с. 162–163]. Эту же мысль подтверждает свт. Иоанн Златоуст: «Когда же в душе у тебя буря, в сердце – страсти, ум кичливо надмевается, тогда знай, Ангел-Хранитель отошел от тебя, и вместо него бес подступил к тебе» [4, с. 70].

Итак, по словам Святых Отцов, молитва должна быть сосредоточенной, эмоционально-

сдержанной, возвышенно-строгой. Соединение душевного порыва мятущей души, интенсивно выраженного в псалмах, и волевой сдержанности, необходимой в молитве, – есть огромное поле действия принципа одновременного контраста: чувство, рвущееся наружу, наталкивается на сковывающие, тормозящие внешние силы; и здесь же – слабость человеческой природы обретает силу благодаря опоре на многовековые традиции православной культуры.

В духовных концертах происходит сопряжение разных исторических времён. С одной стороны – *прошлое*, представленное событиями библейской истории, воплощённое в канонических текстах. Оно диктует законы духовной жизни, нормы этики, традиции культуры. С другой, – *настоящее*, интерпретирующее историю современным языком.

Отношение к духовному концерту в процессе исторической эволюции не было однозначным: двойственность, отражённая в названии, наложила отпечаток на его жизненное предназначение. Несмотря на отсутствие упоминаний о нём в Типиконе, концерт прочно укоренился в православном богослужении, сыграв свою роль в секуляризации церковной культуры. Именно это обстоятельство стало причиной многочисленных запретов на его употребление в службе. Результатом невостребованности стал спад интереса композиторов к этому жанру. Вторую жизнь в него вдохнула организация вечеров духовной музыки, активизировавшаяся в конце XIX – начале XX вв.

Помимо написания собственно концертов композиторы в этот период обратились к сочинению произведений, прямо не вписывавшихся в устоявшийся жанровый канон, и, тем не менее, несших на себе отблеск как его содержания (высокий этический смысл в опоре на канонические тексты православного богослужения), так и характерных средств воплощения. В результате произошла эмансипация жанровости от жанра, и данные сочинения получили обобщённое название «духовно-концертные». Первоначально предназначенные для концертного исполнения, они впоследствии внедрялись и в богослужебную практику. Так, популярностью в среде слушателей концертов пользовались духовные сочинения А. Т. Гречанинова. Его жена, В. И. Гречанинова, вспоминала: «Отдельные его хоры имели большой успех, но много лет прошло до тех пор, пока его духовные сочинения стали исполняться в церкви, что было всегда его заветной мечтой» [7].

Говоря о средствах воплощения жанрового содержания, в первую очередь имеется в виду проявление контраста на различных уровнях организации целого. Однако его вид и способы воплощения значительно отличались от классических концертов XVIII века.

Как отмечалось выше, основой формообразования классического концерта был контраст сопоставления, реализовавшийся на гранях частей в виде смены лада, тональности, темпа, размера, типа фактуры, интонационных и ритмических формул. Композиторы, как правило, свободно комбинировали стихи псалма, а нередко соединяли фрагменты из разных разделов Псалтири, подбирая их таким образом, чтобы они сочетались по принципу эмоционально-образного контраста. В качестве примера можно привести концерты Д. С. Бортнянского: «Боже! Песнь нову воспою Тебе» (Пс. 143, ст. 9, Пс. 70, ст. 6, Пс. 115, ст. 8, Пс. 65, ст. 15, Пс. 39, ст. 12, Пс. 24, ст. 20), «Пойте Богу нашему, пойте» (Пс. 46, ст. 7, Пс. 95, ст. 3, Пс. 99, ст. 4–5, Пс. 68, ст. 35), «Вскую прискорбна еси, душе моя?» (Пс. 41, ст. 6, Пс. 22, ст. 4, 6, Пс. 58, ст. 17, 18), «Вознесу Тя, Боже, Царю мой» (Пс. 144, ст. 1, Пс. 91, ст. 5, Пс. 96, ст. 11, 12) и др. Нередко основу достаточно протяжённой части составляли всего лишь 1–2 стиха, слова которых многократно повторялись. Таким образом, в соседних разделах были представлены различные молитвенные состояния, характерные для того времени. В их чередовании складывалась определённая логика эмоционально-образного развития: размышление – славление – созерцание – торжество; или радостный подъём – прошение, покаяние – ликование и т. д. Внутри отдельной части можно обнаружить рост напряжения, являющийся, как правило, результатом действия контраста средств неспецифического ряда.

В духовных концертах XIX – начала XX века композиторы также свободно комбинировали стихи псалмов, однако, чаще всего брали их из одного источника: Архангельский «Внуши, Боже, молитву мою» (Пс. 54, ст. 1–6, 17), Калинин Вик. «Камо пойду от Духа Твоего» (Пс. 138, ст. 7–10), Никольский «Доколе, Господи» (Пс. 12, ст. 2–8), «Рече Господь» (Пс. 109, ст. 1–4), «Господи, Господь наш» (Пс. 8, ст. 1–2, 4–9) и др.

В духовно-концертных сочинениях богослужебный текст, как правило, использовался целиком. Это давало возможность отказаться от простых форм сопоставления и сосредоточить внимание на развитии того или иного молитвенного состояния, представляя его либо в динамике развёртывания, либо в единовременном сочетании противостоящих начал.

Единовременный контраст эмоционального напряжения и сдерживания нашёл в музыке определённые способы выражения. Е. В. Назайкинский отмечает, что большинство приёмов организации музыкального материала сосредоточено вокруг двух главных принципов, сопутствующих единовременному контрасту. В основе первого из них находится имитация естественных реакций сдерживания, направленная на торможение эмоци-

ональных проявлений. Учёный в качестве примера приводит некоторые из них. Это, по его мнению, «цезуры, имитирующие задержку дыхания и их особое артикуляционное оформление – активное, чёткое начало пауз, а также ритмическое укорочение заключительных звуков мелодических построений, препятствующее расслабленности окончаний» [5, с. 291]. Второй принцип охватывает больше средств и приёмов. В его основе находятся нерядоположные элементы, образующие антитезу: например, гармония и мелодия, темп и ритм, регистр и динамика. Назайкинский указывает: «Факт нерядоположности следует подчеркнуть особо. Он как бы имитирует разнородность сталкивающихся в единовременном контрасте сил. Хотя эти силы принадлежат внутреннему миру психики, всё же по своей природе они полярны, ибо одна идёт из глубины человеческого естества, другая же извне – от его социальной сущности. Поэтому и элементы, воплощающие единовременный контраст, как правило, поляризованы по своей направленности. Одни из них в наибольшей мере ассоциируются с внутренним эмоциональным тонусом и его волнениями, другие – с внешними силами сдерживания» [там же, с. 292].

Концерты А. А. Архангельского «Гласом моим ко Господу возвах», «Помышляю день страшный», «Вскую мя отринул еси» включают несколько разделов. Основное эмоционально-образное содержание сводится к отображению состояний печали, тоски, тревоги, которые варьируются и в процессе развития доводятся до отчаяния, вопля. Высокий эмоциональный тон канонических текстов воплощён в динамичных структурах сочинений, в основе которых находится принцип роста формы. Накопление экспрессии осуществляется благодаря определённому комплексу средств выразительности, среди которых значительную роль играет гармония. Как известно, композиторам-романтикам удалось достигнуть значительных результатов в области выразительности гармонических структур. Гармония Архангельского отличается предельной динамичностью за счёт выдвигания на первый план функции доминанты: аккорды этой группы применяются на сильном времени; продлены ритмически; огромную роль играют доминантовые органые пункты; разделы формы гармонически разомкнуты и завершаются доминантой; лейтгармонией становится доминанта в самой диссонирующей своей структурной разновидности – DVII⁷, которая получает длительную разработку; нередко композитор использует инверсионную тональность, центром которой является доминанта. Заключительные разделы концертов Архангельского вводятся путём контрастного сопоставления. В них происходит свёртывание любого предшествующего типа фактуры в строгое четырёхголосие аккордового склада.

Подобная фактурная модуляция становится средством внезапной смены модуса состояния. Интересно и то, что параллельно с изменением фактуры происходит резкое переключение в иную гармоническую систему, для которой характерна строгая диатоника с опорой на Т, простые консонирующие структуры аккордов, плагальные обороты. Однако в каждом из названных концертов в заключительных частях сосредоточены разделы, в которых используется однотипный принцип единовременного контраста: установившееся предельно сдержанное молитвенное состояние нарушается возвращением лейтгармонии – $DVII_7$. Его экспрессивное звучание накладывается на строгую хоральную фактуру, что в контексте заключительного раздела создаёт ощущение противостояния двух начал: бурно волнующегося чувства и умеряющей его собранности. Таким образом, в данном случае в единовременный контраст вступают два нерядоположных элемента – фактура и гармония. В драматургии концертов чётко обозначена главная линия: откровение молящейся, мятущейся души через покаяние приводит к очищению и осознанию причастности к Превечному Богу.

Границы действия единовременного контраста могут охватывать как тематическое ядро, так и целое произведение. Примером последнего является причастен ор. 25 № 1 «Творяй Ангелы» П. Г. Чеснокова. В качестве динамического начала выступает гармония, представленная аккордами исключительно диссонирующей структуры. Первый раздел основан на разработке диссонирующей S. В начале второго – со слов «Аллилуия» – формируется бифункциональный комплекс: продолжающаяся разработка S в верхнем пласте фактуры накладывается на D органной пункт, что ещё более обостряет звучание. В заключение второго раздела разработка подвергается аккорд доминантовой группы – $DVII_7$. Таким образом, средствами гармонии осуществляется значительная динамизация на протяжении сочинения. Сдерживающими факторами выступают темп (авторское обозначение «Уверенно. Величественно»), ритм в виде остинатного ритмического рисунка и повторяющийся мотив в объёме малой терции. Интересное решение в данном сочинении находит претворение контраста сопоставления. Накопившаяся динамика выливается в заключительных тактах в чистейшее звучание тоник, представленной мажорным трезвучием. Помимо противопоставления диссонанса и консонанса, контраст реализуется в смене динамики (громко – тихо), тесситурных условий звучания голосов (высоко – низко), ритмическом торможении, изменении мелодико-ритмического рельефа: отрывистые, короткие волнообразные мотивы сменяются равнинным ландшафтом речитативно-аккордового пласта.

Теория единовременного контраста была разработана Т. Н. Ливановой на материале музыки Баха, – таким образом, отмечает Е. В. Назайкинский, «в момент своего появления теория единовременного контраста, естественно, воспринималась как бахоцентричная, и даже – пассивноцентричная» [5, 270]. Этим объясняется то, что понятие единовременный контраст закрепились, прежде всего, за эмоционально-образной сферой, связанной с выражением страдания, скорби. Соответственно определился и основной комплекс средств выразительности, воплощающий данный вид контраста: минорный лад, медленный темп, интонационные формулы стонов. Однако, рассматривая проявление принципа единовременного контраста в исторической перспективе, Назайкинский значительно раздвигает границы действия данного феномена. Он отмечает, что лишь два типа состояний не имеют отношения к единовременному контрасту: состояния слабые, вялые по динамике и, напротив, дикие, импульсивные эмоции. Если же в музыке присутствует противостояние двух элементов и их одновременное действие, то, в таком случае, речь может идти о единовременном контрасте – воплощении внутренне конфликтных эмоциональных состояний. Таким образом, единовременный контраст включается как в сферу выражения скорби и печали, так и радости, восторга.

Основу значительной части духовных концертов и духовно-концертных сочинений составляют гимнические произведения, восхваляющие Господа. Ярким примером применения единовременного контраста при выражении состояния радости служит причастен ор. 25 № 6 «Радуйтесь праведнии о Господе» П. Г. Чеснокова. В основе сочинения – многократно повторенные слова причастна «Радуйтесь праведнии о Господе, правым подобает похвала. Аллилуия». Композитор создаёт торжественную, яркую звуковую картину. Интересно гармоническое содержание сочинения: всё оно держится на перегармонизации звука «ля», который в условиях тональности *A dur* является сначала прямой Т, затем терцией Тр, квинтой S, а в следующем разделе входит в структуру аккордов расширенного одноимённого мажоро-минорного лада. Состояние радости, помимо текста, выражено мажорным ладом, преобладанием фонизма мажорных трезвучий, созданием эффекта колокольности благодаря переключке различных групп голосов, особой торжественности полнозвучных аккордов с применением колористического наложения. Однако, это возвышенно-сдержанная радость. Факторами сдерживания становятся темповое обозначение («покойно»), тихая динамика («р»), повторяющийся тон «ля», как несомненная основа, нечто истинное и самое главное.

Огромное поле для действия единовременного контраста создают духовно-концертные сочинения, написанные для солирующего голоса и хора. Здесь данный тип контраста может реализоваться также и на уровне противопоставления рядоположенных элементов: мелодия – мелодия, ритм – ритм, динамика – динамика. Часто в действие вступают жанровые средства, создавая разнообразные виды жанрового синтеза. Можно привести немало примеров, когда ариозная, свободно льющаяся, динамически развивающаяся мелодия солирующего голоса накладывается на речитативный, скованный хоральной фактурой пласт хоровой партии. Их совмещение и чередование влияют не только на формирование различных типов контраста, но и

создают определённую драматургическую направленность.

Рассмотренные в данной статье формы проявления принципа единовременного контраста в духовных концертах и духовно-концертных сочинениях русских композиторов XIX – начала XX века не исчерпывают всё разнообразие типов контрастирования. Важно, что применение теории единовременного контраста к анализу духовной музыки даёт возможность осознать глубину эмоционально-образного содержания произведений, выявить механизмы, управляющие динамикой его развития, понять направленность музыкальной интерпретации композитором канонических текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасий Великий, свт. Святого отца нашего Афанасия, архиепископа Александрийского, послание к Маркеллину об истолковании псалмов. В 4 т. Т. 4 // Творения. – М.: Изд. Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. – С. 3–35.

2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. – М.: Музыка, 1978.

3. Игнатий (Брянчанинов), свт. Молитва // Молитва – учение и делание: избранные наставления святых отцов, беседы митрополита Суражского Антония, архимандрита Рафаила (Карелина), протоиерея Иоанна Миронова / сост. О. Казаков. – СПб.: Сатис Держава, 2003. – С. 140–284.

4. Иоанн Златоуст, свт. Нужна только твёрдая решимость // Молитва – учение и делание: избранные

наставления святых отцов, беседы митрополита Суражского Антония, архимандрита Рафаила (Карелина), протоиерея Иоанна Миронова / сост. О. Казаков. – СПб.: Сатис Держава, 2003. – С. 67–72.

5. Назайкинский Е. В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе: сб. ст. / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1986. – С. 267–297.

6. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. – СПб.: Композитор, 1998.

7. Гречанинова В. И. Воспоминания об А. Т. Гречанинове // Государственный Центральный Музей музыкальной культуры. – Ф. 22, ед. хр. 235.

Дабеева Ирина Прокопьевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



И. И. КРЫЛОВСКАЯ

Дальневосточный федеральный университет

УДК 78.072.1.03

ОБУЧЕНИЕ ПЕНИЮ ПО ЗНАКАМ В ЦЕРКОВНОЙ ПРАКТИКЕ ВИЗАНТИИ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ: ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И МЕТОДИКИ*

На начальных этапах постижения науки пения по специальным знакам в певческих книгах в средневековой Руси, как известно, не могли обойтись без помощи певчих-греков, приезжавших из Византии. Одновременно с теоретическими навыками происходила передача и методических приёмов обучения «книжному» пению, использовавшихся в самой Византии и затем, возможно, нашедших продолжение на новой национальной почве. Многие вопросы по данной проблеме продолжают вызывать научный интерес, поскольку до сих пор не вполне выяснены, либо не привлекали к себе достаточного внимания.

Основная направленность настоящей работы заключается в попытке реконструкции знаний о возможных педагогических принципах обучения пению по знакам в средневековой Руси, как воспринятых извне, так и выработанных собственной национальной школой. Небезыносительным при этом становится выяснение некоторых исторических подробностей развития музыкальной педагогики. Обращение к трудам в области византийско-русской певческой палеографии, истории музыкальной культуры, средневековой музыкальной педагогики помогло составить представление об интересующих нас аспектах.

Одно из крупнейших завоеваний византийской науки о музыке – создание, вероятно, единственной в истории музыкальной культуры теории невменной нотации, имеющей непосредственное отношение к церковно-певческой византийской гимнографии. Достоверно известно, что уже к XIII веку система византийской нотации была достаточно сложна, и владение техникой её прочтения требовало от певчего большого опыта и глубоких познаний теоретического плана. Представляется маловероятным, что в Византии было много певчих такого уровня мастерства, несмотря на достаточно развитую общую педагогическую систему и наличие певческих школ. Обширная практика вместе с тем требовала подготовки большого количества исполнителей.

В таких случаях педагогическая система стремится к выработке оптимальных методов обучения, способных облегчить постижение сложной науки и за наименьшее время дать необходимые результаты.

Византийское невменное письмо, фиксирующее мелодические обороты, не давало представления о звуковысотной и ритмической стороне попевок в песнопениях, из чего следует полагать, что в овладении им использовался *устный способ* обучения – от учителя к ученику, путём *демонстрации* попевки, соответствующей определённому знаку нотации. В качестве немаловажного вспомогательного средства в обучении византийских певчих следует назвать специфическую *мануальную технику*, использующую *хейрономические знаки*, наглядно иллюстрирующие направление движения мелодии в попевке.

Перечисленные сведения подтверждаются фактами о деятельности крупнейшего византийского музыканта-теоретика XIII в. Иоанна Кукузеля. Его учебник «Наука о пении и певческие знаки со всем законоположением для руки и со всем устройством пения» с музыкальным словарём «Хейрономическое певческое упражнение», давали полное представление о певческой системе, позволявшей певчому сразу овладевать навыками её применения.

Сведения о «хейрономии» («хейрономии» в современном прочтении) проходят через всю историю византийской музыки. Одно из первых упоминаний о ней в IV веке встречается у Афанасия Александрийского [12].

Считается, что графические формы некоторых византийских невм напоминают движения руки, с помощью которых, вероятно, домостик помогал певчим «вспомнить» мелодию нужной попевки. Однако даже в учебнике Кукузеля нет сведений о том, каким образом визуальные демонстрации соотносили с графемой невменного знака, а затем закрепляли в виде звучащей мелодической формулы.

В данной ситуации следует опереться на современную методику обучения пению по нотам,

* Работа выполнена при поддержке программы Министерства образования РФ «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

главная цель которой – научить певчего быстро переводить графическую форму записи музыки в звучащий материал. При этом почти одновременно совершаются мыслительные и процессуальные операции по схеме: вижу – слышу (предслышу) – воспроизвожу. Поэтому единственное возможное предположение об одном из методов обучения пению по знакам в византийской певческой практике, который был действенен и в период появления учебника Кукузеля – это та же *устная форма передачи звучания попевок в соотношении её с необходимым знаком и параллельным подкреплением демонстрации хейрономическим жестом*¹. Работа с учебником, таким образом, дополнялась общением с наставником, владеющим искусством хейрономии, техника которой не поддавалась письменной (графической) фиксации. *Дидактическая и мнемоническая* функции хейрономии проявлялись в *наглядности и доступности* принципов избранной методики обучения.

Мануальные приёмы в Византии со временем утратили свою актуальность, поскольку даже в современной греческой певческой практике, сохраняющей средневековые традиции, хейрономический метод даже не упоминается².

Ещё один методический приём, использующийся в процессе обучения можно выделить при анализе исследований, посвящённых палеовизантийской нотации. Так, например, Е. Герцман [4, с. 212–221], описывая афонскую рукопись X века Lavra Г. 67, приводит перечень из 47 неvm с комментариями по поводу их названия и способов прочтения у различных исследователей. Переводы названий некоторых знаков позволяют сделать вывод, что для запоминания соответствующих им мелодических формул, использовался приём *образной ассоциации*. Тип или характер мелодического движения соотносился с каким-либо действием, предметом или состоянием, который запечатлевался в графической форме неvm: например, «ревма» (течение, поток, волна), «хоревма» (танец, пляска).

Описанный метод находит своё продолжение и в древнерусской певческой практике. О том, что в поздних русских певческих азбуках знаки нотации получают конкретные эмоционально-образные описания, пишет М. Бражников [3, с. 132]. Аналогичные выводы находим у Г. Алексеевой относительно названий попевочных оборотов на примере кулизмы. Некоторые из них связаны со зрительной трактовкой образа [2, с. 152], что согласуется с мнениями лингвистов [1, с. 92].

Высказанные предположения необходимо дополнить некоторыми уточнениями. Знакомство с работами медиевистов всё более убеждает нас в том, что наделение византийских неvm, равно как и древнерусских знамён или попевочных оборотов (из комплекса знаков) образными названиями,

также следует считать одним из возможных *методических приёмов*. Он мог способствовать более *быстрому запоминанию мелодии попевки, соответствующей определённому знаку (знакам)* в певческой практике обеих стран и в том числе *определённому хейрономическому жесту* в византийской традиции. В подтверждение сошлёмся на опыт отечественной методики преподавания сольфеджио, в которой давно и успешно (особенно в работе с детьми) применяется система ручных знаков при освоении лада и развитии ладового слуха. При их запоминании так же апеллируют к образным ассоциациям.

В отечественных исследованиях, посвящённых древнерусскому певческому искусству, вместе с тем мы не находим сведений об использовании хейрономической техники в процессе обучения. Не исключено, однако, что на каком-то этапе она всё же применялась. Церковно-певческое искусство в период становления и утверждения православия распространялось благодаря деятельности греческих домостиков и клириков. Иных принципов обучения, кроме тех, что были усвоены ими на родине, они не знали, а следовательно, продолжали использовать их и на Руси.

Косвенное тому подтверждение дают немногочисленные рукописи кондакарей, датируемых XII и XIII веками, записанных особой кондакарной нотацией, состоящей из двойного ряда знамён. О назначении знаков верхнего яруса на сегодняшний день большее признание получила точка зрения Н. Успенского, полагающего, что они и являли собой графическое воплощение жестикуляции, то есть хирономии, которая применялась в Византии руководителями церковных хоров, и в том числе – в качестве *дидактического метода* при обучении начинающих певцов богослужебному пению [10, с. 55].

Кондакарных рукописей до наших дней сохранилось всего три, в числе которых Благовещенский и Типографский Уставы. Но, несмотря на это, Н. Успенский, делает вывод о том, что если подобного рода знаки имели письменную фиксацию, следовательно, *хирономия была известна в Киевской Руси*. А это означает, что она *могла использоваться в качестве метода обучения именно кондакарному пению – с помощью определённых жестов и по их условной графической записи*.

Приведём ещё некоторые соображения относительно бытования хейрономии в Византии и средневековой Руси.

Судя по письменным источникам, искусство хейрономии в Византии просуществовало около 1000 лет, если принять за отправную точку одно из первых упоминаний о нём в IV веке, и до появления певческих сборников Иоанна Кукузеля (XIII в.) и «Школы хирономии домостика Иоанна

Глики» XIV века, суммирующих достижение византийской певческой школы. Письменная фиксация хейрономических формул свидетельствует о том, что в практике руководителей хоров Византии произошла *систематизация и унификация* жестов, с помощью которых можно было наглядно продемонстрировать направленность мелодического движения³ и достигать выполнения иных певческих и исполнительских задач: «Зафиксированные... в музыкальной письменности с помощью особой системы графических обозначений, такие хейрономические формулы облегчали певцам разучивание и исполнение сложных мелодических оборотов в тех случаях, когда средств невменной нотации было недостаточно» [8, с. 75].

Очевидно, что в своём устоявшемся виде византийская хейрономическая система была привнесена в древнерусскую певческую практику, как и кондакарный стиль особого мелизматического пения. Но отсутствие в более поздних рукописях хейрономических знаков свидетельствует о том, что традиция эта не нашла дальнейшего продолжения на Руси⁴.

Причин может быть несколько. Кондакарное мелизматическое пение не нашло столь широкого приятия, как это было в Византии. Возможно, этот цветистый стиль был чужд русскому слуху. Возможно, не удалось воспитать должного количества последователей, в том числе и по указанной выше причине. Носителями этого стиля, вероятнее всего, оказывались греческие высококвалифицированные певчие, в большинстве своём служившие при дворе киевских князей. Но по историческим данным, Киевское и сопредельные ему княжества в период татарского нашествия оказались в большей степени подвержены нападению, и приток греческих певцов по причине опасности очень сократился.

Новгородские земли оказались в более выгодном положении, находясь вдали от татарских орд. Но и здесь кондакарное пение не нашло своих продолжателей, несмотря на то, что Новгород имел давнишние и прочные связи с Византией.

Ещё одна немаловажная причина исчезновения рукописей с хейрономическими знаками и, соответственно, невостребованность методики обучения пению по ним, может заключаться в том, что отечественная гимнография начала пополняться новыми текстами и созданными на их основе песнопениями, а также новыми знаменными комплексами. Соотнести их и выразить греческими хейрономическими формулами уже было просто невозможно. Как следствие, кондакарное пение было очень быстро забыто.

Вместе с тем нельзя утверждать категорично, что русские певчие, получив от греков необходимые знания, не использовали мануальные приёмы при обучении и управлении собственными хорами.

Подобный метод весьма продуктивен. Достаточно сослаться на современную церковно-певческую практику. Она показывает, что регенты, наряду с академической мануальной техникой широко используют систему жестов (часто индивидуальную) для помощи певчим в исполнении тропарных, стихирных гласов, особенно в моменты кадансирования, распевов, ритмических остановок.

Более продуктивным и популярным в средневековой певческой практике был метод обучения *по слуху*, или, как его называли, «понаслышке». Певчий повторял вслед за учителем исполняемое песнопение, одновременно уясняя и соотнося его с графической формой записи. Подобного рода обучение, судя по источникам, наблюдается не только на начальном этапе развития церковно-певческого искусства древней Руси, но и на последующих. Обусловленность использования данного метода на начальном этапе развития церковно-певческого искусства объясняется отсутствием достаточного количества грамотных певчих. Помимо музыкального напева им необходимо было запоминать словесный текст, который считывался параллельно со знаками крюковой нотации.

Е. Николаева, проследившая изменение содержания музыкального образования в древней Руси, сознательно разграничивает методы обучения по принципу – православная ориентация и народная ориентация [8]. В отношении некоторых из них такое позиционирование представляется неубедительным. Особенно это относится к обучению по слуху. В изложении Е. Николаевой этот метод в первой и второй части работы подан с различными названиями, но сущность и содержание его одна и та же.

В определении формы бытования профессионального церковно-певческого искусства и народного творчества принято употреблять термин «устное». Отличие касается только формы закрепления знаний. Церковно-певческая традиция, в виду наличия графической фиксации, определяется исследователями как *письменно-устная*. Именно потому, что без устной трансляции мелодического значения знаков она бы не функционировала. Точно так же, как и в народной практике, мелодия церковного песнопения разучивалась *с голоса по слуху*. В народно-певческой практике этот способ был апробирован на многих поколениях, был знаком и понятен. Возможно, именно это обстоятельство обусловило его жизнестойкость и в церковно-певческой практике. Певчие, приобретая новый социальный статус, не порывали с народной средой, потому что в большинстве своём были выходцами из неё. Освоив новое для себя книжное искусство, они сохраняли знания и опыт той музыкальной среды, которой принадлежали по рождению. Уже по одному этому основанию нельзя так категорично позиционировать методы обучения по слуху в музыкальном образовании

православной и народной ориентации, как это представлено у Е. Николаевой.

Назовём ещё один актуальный во все времена метод обучения любым наукам, о котором сложилась поговорка, обозначившая его приоритетное значение. Со второй половины XVI века гласовые попевки изучаются по особым сборникам – кокизникам. Старые мастера, как свидетельствует В. Металлов, ежедневно «пели для науки кокизник и подобник наизусть, потому они согласие гораздо знали, распевали и знамя накладывали наизусть» [6, с. 39]. Из этого можно сделать вывод, что обучение носило весьма серьёзный системный характер. Метод *повтора*, ежедневного тренинга мастеров наравне с учениками способствовал более точной сохранности попевочного арсенала.

Кризис церковно-певческого искусства Древней Руси в XVII веке обусловил упадок его многовековой музыкально-педагогической системы. Свою негативную роль в этом процессе сыграли и чисто субъективные факторы.

Инок Евфросин в своём «Сказании» приводит удручающие факты. Среди певчих, которым посчастливилось быть учениками знаменитых мастеров знаменного пения, он замечает упадок нравов – пьянство и разгульная жизнь, часто приводившая к ранним и бесславным смертям [там же]. Не чужды были певчие и пресловутой «звёздной болезни». В этот период наблюдается мощное соперничество между последователями Рогова, Христианина, Лукошко, носившее своеобразный интеллектуальный характер. Его смысл заключался в знании лучших образцов распевов обиходных песнопений, сделанных старинными мастерами. «Краснопевцы», вместо дальнейшего приумножения навыков, полученных от именитых певчих, слишком много сил

и времени уделяют собственному имиджу, хвалясь друг перед другом принадлежностью к определённой мастерской школе и знанием древних традиций распева песнопений [там же].

Евфросин приводит свидетельства, как за своё учение они начинают брать мзду, что само по себе являлось делом недостойным – мастерство считалось даром Божиим. Размер оплаты часто был несоизмерим с качеством обучения. Оно велось чересчур краткосрочно и небрежно. Даже не сумев ничему научить, наставник всё равно истребовал вознаграждение. Имела место и недостойная зависть к чересчур понятливым ученикам, которые, несмотря на небрежное обучение, всё же умудрялись чему-то научиться. Тогда, опасаясь соперничества, мастера умышленно начинали скрывать от учеников особо ценимые варианты распевов, принадлежащие их маститым наставникам: «...дабы кто от ученика их не был гораздее их, точно бы он один славим был от человек паче всех» [там же, с. 38].

Церковно-певческое искусство древней Руси прошло длительный путь становления, развития и заката: от периода усвоения византийского канона и следования своим греческим учителям, который был весьма недолог – до расцвета совершенно своеобразного искусства знаменной монодии с ярко выраженным национальным колоритом. Аналогичным путём развивалась отечественная музыкально-педагогическая система: от усвоения и использования на начальных этапах некоторых принципов византийского метода пения по знакам – до выработки собственных подходов к обучению, которые постепенно совершенствовались и обновлялись вслед за общим процессом развития церковно-певческого искусства средневековой Руси.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Средства хейрономической техники с успехом использовались и в западноевропейской певческой практике как *дидактический метод звуковысотной системы*, приписываемый Гвидо Аретинскому и получивший известность на рубеже XI–XII веков (так называемая «Гвидонова рука») [13, р. 87–120]. Сведения об использовании сольмизационных слогов при разучивании гласовых попевок в греческой (а затем и древнерусской практике), привело к мысли, что идея гвидовской системы относительной сольмизации также возникла не без влияния византийской музыкально-педагогической системы.

² Например, в известной работе З. Пасхадиса, протосалта Кафедрального Собора Св. Григория Паламы в Салониках, ни среди перечисленных методов выучивания песнопений [9, с. 40], ни в работе в целом, мы не находим упоминаний о хейрономии. Э. Гианнополус, медиовист, профессор университета в Фессалониках (Греция), с которым

автору довелось лично общаться на научной конференции во Владивостоке в 2010 г., также не смог прояснить проблему использования хейрономии в прошлой и современной певческой практике.

³ Мы не разделяем мнения Ю. Денисенко о том, что хейрономическая система Византии постоянно изменялась, потому что зависела от особенностей общения хора и руководителя [5, с. 23–24]. Появление указанных учебных пособий свидетельствует об обратном. Иное дело, что каждый хор требовал от руководителя особого индивидуального подхода в дополнение к общепринятым методам. Как собственно происходит и в современной практике работы с любым хором.

⁴ О. Володина полагает, что кондакарная нотация на Руси возникла на основе усвоения «хейрономических знаков». Однако она не разъясняет принципов этой нотации и не объясняет назначение двух рядов специальных знаков в византийских и древнерусских рукописях [7, с. 100–101].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография: монография. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.
2. Алексеева Г. В. Некоторые результаты работы над билингвистическим словарём пения Византии и Древней Руси // Актуальные проблемы изучения истории и культуры Православия. VIII Дальневосточные образовательные чтения, посвящённые памяти святых Кирилла и Мефодия. Ч. 1: матер. Всерос. науч. конф. (Владивосток, 15–16 мая 2008 г.). – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2009. – С. 147–153.
3. Бражников М. В. Русская певческая палеография: монография / науч. ред., примеч., вступит. ст., палеографич. табл. Н. С. Серёгиной. – СПб.: РИИИ: СПбГК, 2002.
4. Герцман Е. В. Византийское музыкознание: монография. – Л.: Музыка, 1988.
5. Денисенко Ю. А. Знаменное пение как парадигма духовной культуры Древней Руси: автореф. дис. ... канд. культурологи. – Краснодар: КГУКИ, 2009.
6. Металлов В. М. Русская семиография: из области церковно-певческой археологии и палеографии: монография. – М.: Издание Императорского Московского археологического ин-та им. императора Николая II-го, 1912.
7. Монахиня Ольга (Володина). Музыкальная культура Византии: учеб. пособие для высш. и средн. спец. учеб. заведений. – М.: Сретенский монастырь; Новая книга; Ковчег, 1998.
8. Николаева Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – середина XVII столетия: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003.
9. Пасхадис Захариас. Церковная византийская музыка. Краткая теория и практика. – М.: Святая гора, 2004.
10. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство: монография. – М.: Сов. композитор, 1971.
11. Успенский Ф. И. История Византийской империи. Т. 1: Период I (до 527 г.). Период II (518–610 гг.): монография. – М.: Астрель; АСТ, 2001.
12. Athanasii Alexandrini Oratio contra gentes // PG 25. – Col. 85 B.
13. Berger C. The hand and art memory // Musica Disciplina. – 1981. – V. 35, p. 87–120.

Крыловская Изабелла Ильинична

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии и искусствоведения
Дальневосточного федерального университета





Г. Р. КОНСОН

*Государственная классическая академия им. Маймонида,
Москва*

УДК 78.071.2

БОЛЕСЛАВ ЛЕОПОЛЬДОВИЧ ЯВОРСКИЙ (1877–1942)

Болеслав Леопольдович Яворский – отечественный музыкант-мыслитель, общественный деятель и музыкальный просветитель, обладавший энциклопедическими знаниями в сфере философских наук и различных видов искусства, педагог-новатор, известный пианист и, по высказыванию одного из его учеников и соратников В. Цуккермана, человек, наделённый даром фантастической проницаемости (см.: [19, с. 54]). Будучи уроженцем Украины, выпускником Киевского музыкального училища, а затем – Московской консерватории по классу С. Танеева и М. Ипполитова-Иванова, он вёл активную деятельность в двух столицах – в Москве и Киеве, а в конечном счёте оказал влияние «на всю русскую музыкальную культуру первой половины XX века» [11, стб. 609]. В Москве, по окончании Московской консерватории работая преподавателем в музыкальной школе В. Зограф-Плаксиной, а затем в Московском филармоническом училище, принимал активное участие в деятельности Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете. В 1906 совместно с С. Танеевым, А. Кастальским, А. Гречаниновым и другими известными музыкантами был одним из инициаторов создания Народной консерватории при Московском обществе народных университетов и до 1916 года вёл в ней музыкально-теоретические дисциплины, хор и фортепиано. С 1907 по 1911 годы совместно с солисткой Большого театра, певицей М. Дейша-Сионицкой был организатором «Музыкальных выставок», в которых пропагандировалось творчество молодых отечественных и зарубежных композиторов.

Параллельно с этим гастролировал как пианист и аккомпаниатор, выступал в ансамбле с оперной певицей К. Держинской, солисткой частной оперы С. Зимина Н. Кошиц, скрипачом П. Коханьским, концертной певицей О. Бутомо-Названовой, с квинтетом имени

Страдивари, возглавленным в первом составе профессором Московской консерватории, композитором и скрипачом-виртуозом Д. Крейном.



Б. Л. Яворский

В Киеве с 1916 по 1921 годы, будучи профессором Киевской консерватории, преподавал фортепиано и композицию, параллельно с этим работал в Музыкально-драматическом институте имени Н. Лысенко. С 1917 года стал директором Киевской Народной консерватории. А с 1921 – по приглашению наркома просвещения А. Луначарского – вернулся в Москву, где работал на высоких должностях в правительственных структурах – зав. отделом музыкально-учебных заведе-

ний Главпрофобра (Главного управления профессионального образования), председателем музыкальной секции и членом Государственного Учёного совета Наркомпроса РСФСР. Принимал деятельное участие в реформе музыкального образования. Параллельно заведовал учебной частью и преподавал в Первом Московском государственном музыкальном техникуме, который был создан по его инициативе совместно с коллегами.

Вместе с тем Яворский интенсивно занимался наукой. В первой трети прошлого века перевёл с немецкого и проработал труд Г. Римана «Систематическое учение о модуляции как основа музыкальных форм». В то же время были изданы работы Яворского по теории музыки¹.

Однако значительное число работ, хранящихся в архиве Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (фонд Яворского здесь насчитывает около полутора тысяч различных материалов – рукописей и авторизованных машинописей, писем, набросков и т. д.), остались неопубликованными. Этот факт объясняется тем, что Яворский не относился к типу кабинетных учёных, которые бы заботились о публикации своих трудов. По свидетель-

ству В. Цуккермана, он был своего рода пророком и проповедником. В публикации своих работ Яворский, по выражению Цуккермана, видел «какое-то духовное застывание» и потому на сетования своего ученика по поводу нежелания печататься как-то ответил: «Ты хочешь моей смерти!» [18, с. 104].

Занимаясь наукой, педагогикой и концертной деятельностью, Яворский увлекался и композицией. Среди его музыкальных произведений – оркестровые пьесы «Три расцвета», сочинения для фортепиано, романсы, записи и обработки народных песен, опера «Вышка Октября», которая была поставлена на сцене Большого театра СССР (1930).

В ряду важнейших мероприятий Яворского – организация и проведение в течение многих лет двух ширококомандных семинаров – «Баховского» и «Истории исполнительских стилей» (последний был введён им в учебную программу Московской консерватории и впоследствии закрепился в ней в качестве предмета «История исполнительского искусства») (сведения приводятся по: [5, с. 11]).

Исследованием музыки Баха Яворский занимался на протяжении всей своей творческой жизни. Во время научной командировки в Германию, Австрию и Францию, где Яворский выступал в ансамбле с О. Бутомо-Названовой, наряду с творческими встречами с выдающимися музыкантами (В. Горовицем, С. Кусевицким, С. Прокофьевым, А. Рубинштейном, В. Фуртвенглером, П. Хиндемитом) он посещал Мюнхенскую пинакотеку, Фридрих-музеум, Лувр, Собор Парижской Богоматери, проводил время в хранилище Берлинской библиотеки и изучал рукописное наследие Баха – «Хорошо темперированный клавир», инвенции и симфонии. Таким образом, деятельность Яворского явилась одним из ранних примеров исследования отечественными учёными-музыкантами творчества композитора на основе архивных документов. В результате многолетнего исследования отмеченных произведений Баха Яворский создал свою собственную этико-философскую концепцию, суть которой сформулирована Р. Берченко: «*“Хорошо темперированный клавир”, а также инвенции и симфонии являются обобщённым музыкально-этическим толкованием образов и сюжетов Священного Писания*» [там же, с. 13].

О масштабах деятельности учёного свидетельствует и тот факт, что его знаменитая ладовая теория, в которой он исходил из понимания музыки как своеобразного вида речи, по-новому осмысливая основы старинной и современной ему музыкальной культуры, первое время в Советском Союзе имела государственную поддержку. Главпрофобр организовал Всесоюзную конференцию (1930) под председательством А. Луначарского, считавшего теорию Яворского «выдающимся явлением в области музыкальной культуры». Однако учение Яворского принимали далеко не все. В их круг входили Президент

Государственной академии искусствознания (ГАИС) Н. Челяпов, ректор Московской консерватории Б. Пшибышевский, крупные музыковеды А. Веприк, Ю. Келдыш, Л. Мазель, Б. Штейнпресс, композитор М. Глух. Первым и главным среди них, как вспоминал В. Цуккерман, был И. Рыжкин (см.: [18, с. 110]). По его собственному признанию автору этих строк, он критиковал Яворского, «но впоследствии выступал против претензий к его теории»².

Однако «теория ладового ритма» была не единственной причиной неприятия Яворского коллегами и его травли чиновниками от искусства. Важной здесь явилась независимая мировоззренческая установка в изучении музыки. По словам Р. Берченко, «не последнюю роль сыграло нежелание Яворского следовать навязываемым идеологическим клише, восхваляя сталинизм, а также его нравственная позиция, в полной мере проявившаяся в исследованиях духовного содержания баховских сочинений, которые музыкант проводил, невзирая на развернувшуюся в те годы антиклерикальную истерию» [5, с. 10].

К этому добавим и характеристику Яворского, данную Цуккерманом. Она касалась его твёрдой убеждённости в правоте своей деятельности: «Яворский принадлежал к тому типу людей, которые в средние века, в эпоху инквизиции предпочли бы взойти на костёр, нежели пожертвовать своими убеждениями» [18, с. 104]. Поэтому неслучайно Яворский, несмотря на поддержку А. Луначарского и своих друзей, ушёл из учреждённого им музыкального техникума, а также из состава действительных членов ГАИСа, в результате чего почти два года оставался без постоянной работы. Только за четыре года до смерти³ учёный (после девятилетней редакторской работы в Музгизе) в результате усилий его друзей был приглашён в Московскую консерваторию на преподавательскую работу.

Несмотря на травлю и образовавшуюся в связи с ней пропасть в общении Яворского с коллегами, он был уверен в правоте своих исследований. На вопрос В. Цуккермана, почему тот «отгораживается от других теоретических направлений», Яворский, как писал Цуккерман, ответил «в стиле Людовика XIV: “Дурачок, теоретическое музыкознание – это я!..”» [19, с. 54].

И действительно, «теория ладового ритма» Яворского, названная позднее «теорией строения музыкальной речи», «теорией музыкального мышления» и, наконец, «теорией звукового тяготения», оказалась настолько смелой и провидческой, в ней так органично были интегрированы проблемы теории и истории музыки, а также исполнительского искусства⁴, что ныне она расценивается как новый тип музыкально-теоретического мышления, посредством которого были раскодированы многие содержательные феномены музыки XX века (см.: [17, с. 377])⁵.

Но, хотя «теория ладового ритма» Яворского неоднократно становилась объектом научного исследования (Б. Рабиновича, И. Рыжкина, Ю. Холопова,

В. Цуккермана и др.), его учение об интонации, cementированное его теорией, оставалось в тени и ранее специально не рассматривалось. Поэтому выяснить сущность учения Яворского об интонации – наша задача, для решения которой необходимо опираться как на изданные материалы учёного, так и на его архив в ГЦММК имени М. И. Глинки.

«Учение об интонации»⁶ Яворского является малоизвестным и вместе с тем парадоксальным феноменом. Парадоксальным потому, что в музыковедении оно прочно связано с именем не Яворского, а Асафьева. Такая тенденция оберегалась некоторыми асафьеведами, в частности Е. Орловой⁷. Однако М. Арановский отмечал, что, по признанию самого Асафьева, он испытал на себе влияние идей Яворского [2, с. 101]. Действительно, судя по письмам Асафьева к Яворскому, после того как они познакомились в 1915 году, Асафьев чувствовал себя его учеником⁸.

Кроме того, Арановский писал о создании Яворским собственной теории интонации [там же, с. 101]. На том, что именно Яворскому принадлежит честь открытия интонации как наименьшей частицы музыки, заострял внимание и И. Рыжкин (см.: [12, с. 342; 14, с. 45])⁹. И это понятно, поскольку фундаментальная теоретическая работа Яворского «Строение музыкальной речи» вышла в 1908 году, а первые асафьевские статьи ещё не теоретического, а публицистического характера – в 1909, затем – в период с 1914 по 1916 годы прошлого века. Исследования же Яворского об интонации, хранящиеся в его рукописном архиве, помечены 1911–1913, 1924 и 1931 годами, а интонационная теория Асафьева создана в конце 1940-х. Однако понятие *интонации* Асафьев, как ни странно, считал своим¹⁰.

Тем не менее из многих определений понятия интонации, сформулированных Яворским, становится очевидным, что её исследование было длительным и многоаспектным¹¹. Созданию теории Яворского предшествовало его устное выступление на научном собрании в Доме-музее С. И. Танеева (1900) (см.: [5, с. 9]), а также некоторые его высказывания в письмах, написанных ещё до публикации работы «Строение музыкальной речи».

В исследовании Яворского об интонации остановимся на том, что он принимал за её основу, то есть, говоря современным языком, что он считал *протоинтонацией*. В качестве таковой он понимал основополагающую ячейку музыкальной речи, которую выявил на основе исследования народной музыки, – интервал тритона и его разрешение. Согласно Яворскому, с появлением этого мелодического оборота в музыкальном тексте происходило важное событие – нарушение или восстановление тонального равновесия. Тритоновый оборот с его разрешением посредством секундовых ходов в противоположные стороны Яворский определил как *первую основную интонацию человеческого голоса*, в которой содержится взаимодействие вопроса и ответа (см.: [24,

с. 7]). Она была важна тем, что сопровождала в словах акцент. А те интонации, которые были лишены подобного свойства, определялись им как «промежуточные», поскольку они заполняли промежутки между акцентами. Исходя из такого понимания тритона и тритоновой интонации, Яворский построил свою научную теорию звукового тяготения¹², в которой были охвачены разные составляющие как музыкального искусства в целом, так и музыкальной речи, в частности. И. Рыжкин справедливо отмечал, что в её основу был положен не аккорд, а интервал, явившийся «носителем неустойчивости», а потому рассматривавшийся с ладово-гармонической точки зрения. В тритоновом интервале содержалось то сочетание двух наиболее ярких в ладовом значении звуков (доминантовый вводный тон и основной тон субдоминанты), которое Яворский, по наблюдению И. Рыжкина, выделил из мажоро-минорной системы для объяснения структуры других ладов (см.: [13, с. 113])¹³. В такой ладовой трактовке Яворский понимал интонацию как формо-содержательную единицу образно-смыслового членения музыкальной речи, основанной на функциональном тяготении.

На фундаменте ладового принципа (тяготения)¹⁴, содержательного, метроритмического и конструктивного Яворский провёл *классификацию интонаций*. Выделил одночастные, двухчастные и многочастные образцы, объединив их по принципу устойчивых и неустойчивых. Подобное деление в интонационном учении Яворского обусловлено взаимосвязанностью двух частей интонации – *икта* и *предыкта* (см.: [29, л. 2])¹⁵.

Неисчерпаемое многообразие интонаций Яворский обнаружил в масштабном плане. Здесь он выделил *большие* интонации, состоящие из ряда мелких, в которых существенное значение имели ритмические особенности. В связи с ними учёный выявил своеобразные разделы – «предисловие, послесловие и вставочную интонацию». Именно на больших интонациях, по наблюдению Яворского, строились многие произведения, особенно народные песни и напевы.

По конструкции Яворский различил *простые* интонации (в пределах тритоновой системы) и *производные* (образующие один лад в пределах лада между звуками разных систем) (см.: [27, л. 4]). Производные в системе Яворского – это те, которые образованы в результате различных интонационных соединений, причём фантазийность их соотношений была им систематизирована: устойчивые интонации взаимодействовали с устойчивыми, неустойчивые – с неустойчивыми, устойчивые с неустойчивыми и наоборот.

Большую роль в образовании интонации Яворский отвёл *декламационности* (см.: [26, л. 10]), в которой выделил несколько типов интонаций: речевые, экспрессивные – по эмоциональному характеру¹⁶, синтаксические, а также смысловые (см.: [21, с. 45]). Эмоциональные интонации по своей экспрессии подразделяются на темпераментные (моторные), ритори-

ческие (трезвучные, гаммообразные, скороговорные, логические, то есть системные) и психологические (основанные на двойных системах из сложных ладов) (см.: [27, л. 9]).

Другими способами построения интонаций Яворский считал неаккордовые звуки – предъём, задержание, случайные и проходящие звуки. В мелодическом рисунке он особо выделил падение, а также расхождение звукового и ритмического построения.

Понятие интонации учёный рассмотрел *в связи с образом*. По Яворскому, «композиционный образ есть принцип оформления конструктивно наименьшей ячейкой (интонация – одномоментная, двучастная, как сложное последование интонаций) или композиционным изложением (фигурация)...» [30, с. 58]. Учёный также связал интонацию с одной из составляющих образа – эмоцией (см.: [28, с. 6]).

Суммируя наши наблюдения, делаем вывод, что в результате разработки явления интонации Яворский исследовал её многосторонне:

- выявил протоинтонацию человеческой речи и важнейшие типы интонаций;
- дал определение интонации как мельчайшей единицы музыкальной речи и музыкального произведения, а также как единицы ладового тяготения;
- выделил простые и производные типы интонаций;
- выявил однозвучные и многозвучные интонации, которые могут быть полными и неполными;
- разделил речевые интонации и мелодические, выразительные и технические;
- разграничил интонации по экспрессии – эмоциональные, темпераментные, риторические и психологические;
- отметил реально звучащие интонации и мыслимые;
- вывел устойчивые и неустойчивые интонации, а также типы их сопряжения – простые, составные и сложные;
- объяснил ладо-функциональную природу интонаций;
- связал понятие интонации с метроритмической основой;
- выявил большие и мелкие, одномоментные и неодномоментные;
- обнаружил в интонационных тяготениях тип соединительных интонаций;
- разделил интонации на одночастные и двучастные, изменчивые и неизменные;
- соотнёс интонацию со стилем и культурно-историческим контекстом;
- проследил в интонации связь с образом, что при единстве с ладом, метроритмом, формой и содержанием дало возможность ему осмыслить эту связь как целостное явление;
- раскрыл эмоциональную, смысловую и волевою функцию интонации, а также структурную (как

наименьшую точку отсчёта в строении произведения) и драматургическую (в развитии) и поставил эти функции в зависимость от культурно-исторического контекста;

– наметил типы мелодического движения.

Однако при всех достижениях Яворского в рукописной разработке теории интонации был один существенный недостаток – его изыскания (помимо их конспективного характера) были сделаны в сугубо теоретическом плане. Они были весьма абстрагированы от композиторской практики. Но в опубликованных работах, как и в письмах друзьям, коллегам, его научные положения сопровождалось широкими эстетическими обобщениями, которые изобиловали музыкально-историческими и художественными примерами. Достаточно вспомнить его расшифровку музыкальных символов Баха, в разработке которой его семантическая система, возможно, оказалась более широкой, чем общепризнанная А. Швейцера.

В итоге Яворский заложил основы для различных аналитических направлений в теоретическом музыкознании. Одно из них – *метод целостного анализа*. Отношение к музыкальному произведению как к единому организму, рождённому в результате взаимодействия интонации, лада, гармонии, ритма, формы, жанра, а в результате – образа, концепции, стиля и эпохи, было непосредственно воспринято и воплощено в исследованиях главным методологом целостного анализа В. Цуккерманом (об этом см.: [8, с. 159–234]). Сверх того, его исследования о Римском-Корсакове и Шопене появились под непосредственным воздействием Яворского.

Другое направление, отчасти связанное с целостным анализом¹⁷, – семантический анализ, посредством которого выявляются смысловые значения в музыке. Проблемы музыкальной семантики с конца XX века интенсивно разрабатывались М. Арановским, В. Холоповой, В. Медушевским Л. Казанцевой, Д. Кирнарской, Л. Шаймухаметовой, а также другими исследователями.

Ещё одно направление – анализ лада и гармонии. В этой области учение Яворского послужило фундаментом для исследований и классической, и современной гармонии. Основанием для этого, по всей видимости, явилось двойственное понимание Яворским структуры аккордов: его возражение против трактовки их терцового строения как основополагающего принципа в понимании гармонии и вместе с тем – описание тоник как терцовых созвучий в открытых им ладах¹⁸, а также возможности существования в музыке различных устоев – консонантного (малой терции в двойной ладовой системе) и диссонантного (большой секунды в тройной системе, полутона в четверной) (см.: [13, с. 113]).

Одним из продолжателей его традиций, несмотря на критические замечания, явился Л. Мазель, который в своём учении о гармонии (где были исследова-

ны проблемы классической и современной гармонии) в известной мере исходил из теории ладового ритма (см.: [9, с. 220–221]). Другим учёным, претворившим идеи Яворского, стал Ю. Холопов. Опираясь на фундаментальные положения его ладовой теории – самостоятельность диссонанса и двенадцатиступенность звукоряда (см.: [16, с. 5; 17, с. 379]), он создал теорию современной гармонии, в которой основопола-

гающую роль играл «диссонантный устой», в целом осмысленный им как «центральный элемент» системы (термины Ю. Холопова) [17, с. 378; 16, с. 101]¹⁹.

Учитывая интерес к творческому наследию Яворского в наши дни, можно заключить, что его влияние на отечественную культуру не ограничивается временем первой половины XX века, а простирается на вторую половину прошлого и даже начало XXI столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Строение музыкальной речи», ч. 1–3 (М., 1908); «Упражнения в голосоведении» (М., 1913, 1928); «Текст и музыка» (продолжение работы «Строение музыкальной речи». М., 1914); «Строение музыкального произведения в связи с его исполнением» (М., 1914); «Упражнения в образовании ладового ритма», ч. 1 (М., 1915); «Упражнения в образовании схем ладового ритма» (М., 1928); «Основные элементы музыки» («Искусство», 1923, № 1); Восприятие ладовых мелодических построений (совм. с С. Н. Беляевой-Экземплярской) // Сборники экспериментально-психологических исследований. Вып. 1. Л., 1926; Конструкция мелодического процесса // Структура мелодии: сб. ст. Вып. 3. М., 1929. После смерти Яворского было издано ещё несколько работ: «Сюиты Баха для клавира» (под ред. С. Протопопова). М.; Л., 1947; Из «Воспоминаний о Сергее Ивановиче Танееве» // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М., 1967; Б. Яворский / сост. И. С. Рабинович; ред. И. А. Сац и Б. И. Рабинович; общ. ред. Д. Д. Шостаковича. Т. 2. Ч. 1: Избранные труды. М., 1987 (сведения о публикациях Яворского даются по: [11, стб. 610]).

² Из беседы И. Я. Рыжкина с автором статьи 14 октября 2007 года.

³ Учёный умер 26 ноября 1942 года в Саратове от приступа стенокардии.

⁴ Показательно, что свою ладовую теорию Яворский стремился проецировать и на другие виды искусства, в частности на живопись, когда упоминал композицию картин Рафаэля (см.: [23, с. 33]).

⁵ О новизне теории Яворского свидетельствует, в частности, то, что, осмысливая понятие лада, учёный научно описал его новые виды и обосновал множество ладов, которые коренным образом отличались от мажора и минора. И эти описания, как отмечает Л. Акопян, совпали [по всей видимости, предвосхитили. – Г. К.] с ладами «ограниченной транспозиции Мессиана (последний был знаком с трудами Яворского и ссылался на них)» [1, с. 710].

⁶ Такое определение принадлежит И. Рыжину, посвятившему своё исследование теории ладового ритма Яворского в 1939 году (см.: [13, с. 142]).

⁷ Е. Орлова, в частности писала, что «за последние годы в некоторых работах стала обнаруживаться ложная тенденция рассматривать учение Асафьева об интонации как якобы непосредственно вытекающее из традиций, заложенных Яворским, и продолжающее их ...» [10, с. 101].

⁸ В одном из писем Яворскому Асафьев говорил о большой идейной и практической помощи, которую тот оказывал ему. Признавая первенство Яворского, Асафьев, в частности, писал: «...сам я никогда не в состоянии буду догадаться о многих темах, которые необходимо будет затронуть» [25, с. 4].

⁹ Понятие интонации в музыковедение было введено В. В. Стасовым. Импульсом к появлению этого понятия в лексике Стасова явилось, по всей видимости, употребление

этого термина Мусоргским в письме к Кюи по поводу оперы «Женитьба» (см.: [15, с. 113]).

¹⁰ По словам Б. Асафьева, «с чувством удовлетворения вижу, что и симфонизм и другие внесённые мною понятия-термины привились и помогают обобщать и выяснять музыкальные явления ... Может быть, и столь существенному понятию, как интонация, посчастливится, и им также будут пользоваться» [3, с. 165].

¹¹ Приведём некоторые из них: «...законченное по форме слово в музыкальной речи, выраженное большим или меньшим числом звуков, называется интонацией» [29, л. 1]; интонация есть «единица смыслового членения музыкальной речи...» [27, л. 1]. «Интонация как составная неразрывная часть целого произведения, одинаково собой выражает как характер, так и законченность формы, и точную передачу задуманного» [там же].

Ю. Кон пишет, что Яворский расценивал музыку как носительницу определённого содержания и в связи с этим наметил два типа содержательного анализа: исходя «из аналитической интерпретации интонаций и мотивов как смысловых символов» и создания «историко-психологической типологии музыкального творчества и исполнительства, то есть двух основных видов музыкальной деятельности» [7, с. 91].

¹² Обладая диалектическим мышлением, Яворский был уверен, что явлению тяготения отвечает противоположное ему явление распора. В. Цуккерман считал, что Яворский ощущал потребность в дальнейшем развитии теории (см.: [18, с. 105]).

¹³ Доминантовые тяготения в тонику Мазель впоследствии квалифицировал как основной жизненный нерв системы аккордов и их связей в классической тональности (см.: [9, с. 231]).

¹⁴ Все интонации человеческой речи Яворский считал ладовыми. Такую связь в своём исследовании его учения отмечал И. Рыжкин (см.: [13, с. 150]).

¹⁵ «Всякий устой, – по Яворскому, – своим появлением разрешает все бывшие до него сопряжённые с ним неустой и в этом случае всегда становится *иктом*» [22, с. 11]. В подобном противопоставлении двучлена «предыкт – икт», как и «неустой – устой», В. Баевский видит осознание Б. Яворским бинарных оппозиций в его восприятии мира и искусства (см.: [4, с. 86]). В таком бинарном анализе сказало предвидение учёным появления более поздних аналитических направлений (см.: [6, с. 134–135]).

¹⁶ Определение эмоциональной природы интонации дано в одной из опубликованных работ Яворского (см.: [21, с. 41]).

¹⁷ Преемственные связи в музыкознании между целостным анализом и семантическим отмечала Л. Шаймухаметова (см.: [20, с. 13]).

¹⁸ На этот факт обращал внимание И. Рыжкин (см.: [13, с. 113]).

¹⁹ Об исследованиях гармонии Л. Мазелем и Ю. Холоповым см.: [8, с. 314–345].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Яворский, Болеслав // Музыка XX века: энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – С. 710–711.
2. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. – 1988. – № 9. – С. 99–109.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. – М.: АН СССР, 1957. – С. 163–276.
4. Баевский В. Яворский и некоторые тенденции культуры его времени // Советская музыка. – 1978. – № 5. – С. 83–89.
5. Берченко Р. Предисловие // Яворский Б. Сюиты Баха для клавира; Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2006. – С. 3–22.
6. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 129–152.
7. Кон Ю. Несколько теоретических параллелей // Советская музыка. – 1978. – № 5. – С. 90–92.
8. Консон Г. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства). – М.: Композитор, 2010.
9. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972.
10. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. – М.: Музыка, 1984.
11. Рабинович Б. Яворский, Болеслав Леопольдович // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. – М., 1982. – Т. 6. – Стб. 609–610.
12. Рыжкин И. Становление советской музыкальной эстетики (Луначарский и Асафьев) // Из истории советской эстетической мысли: сб. ст. / сост. В. Роговин; науч. ред. Л. Денисова. – М.: Искусство, 1967. – С. 285–362.
13. Рыжкин И. Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. – М.; Л.: Музгиз, 1939. – С. 105–247.
14. Рыжкин И. Четыре рукописные тетради конспектов и замечаний по книге Е. Орловой «Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность» (М., 1984). – Рукопись. – Архив И. Я. Рыжкина. – 122 с.
15. Стасов В. Двадцать пять лет русского искусства // Собр. ст. В. Стасова о М. Мусоргском и его произведениях. – М.; Пг.: Муз. сектор, 1922. – С. 113–117.
16. Холопов Ю. Очерки современной гармонии: исследование. – М.: Музыка, 1974.
17. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. – М.: Композитор, 2006.
18. Цуккерман В. Из кладовой памяти // Советская музыка. – 1987. – № 10. – С. 104–111.
19. Цуккерман В. «Не забывать о музыке...» // Советская музыка. – 1983. – № 11. – С. 52–56.
20. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1994.
21. Яворский Б. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915) // Б. Яворский. Избр. тр. Ч. 1. Т. 2 / общ. ред. Д. Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 41–235.
22. Яворский Б. Письмо И. И. Крыжановскому от 13 января 1910 г. // Б. Яворский. Избранное. Письма. Воспоминания. – М.: Композитор, 2008. – С. 11.
23. Яворский Б. Письмо С. В. Протопопову от 10 мая 1926 г. // Б. Яворский. Избранное. Письма. Воспоминания. – М.: Композитор, 2008. – С. 33–35.
24. Яворский Б. Письмо С. И. Танееву от 17 апреля 1906 года // Б. Яворский. Избранное. Письма. Воспоминания. – М.: Композитор, 2008. – С. 5–9.
25. Асафьев Б. Письмо Б. Яворскому от 28 марта 1917 года. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. – Ф. 146. Ед. хр. 1594. – 10 с.
26. Яворский Б. Интонация. 1924: авторизованная машинопись. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 4464. Л. 10.
27. Яворский Б. Интонация. – Интонирование. 1935: рук. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 4466. Л. 1, 4, 9.
28. Яворский Б. Литературность эмоциональной эпохи // Материалы Б. Яворского до 1921 года. – Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Архив Б. Яворского. – С. 6.
29. Яворский Б. Об интонации. 1911–1913: рук. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 4463. Л. 1, 2.
30. Яворский Б. Образ в музыкальном искусстве: рук. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 7158. – 62 с.

Консон Григорий Рафаэлевич

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории
и теории исполнительского искусства
Государственной классической академии
им. Маймонида



МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА, ПРАКТИКА



Л. Г. СУХОВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 78.037(2)

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ПЕДАГОГИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Девятнадцатый век в российской музыкальной культуре и педагогике, связанной с этой культурой, был отмечен многими разнохарактерными событиями и явлениями. Сегодня, по прошествии времени, видна определённая логика, определённые тенденции в явлениях и традициях, происходивших в прошлом, что и по сегодняшний день влияет на ситуацию в отечественной музыкальной педагогике. Именно поэтому так важно проанализировать исторические факты почти двухсотлетней давности – знакомство с ними поможет более точно осмыслить происходящее в наши дни.

...В 1802 году произошло событие, во многом обусловившее пути развития музыкальной культуры в России – Петербург посетил широко известный в своё время композитор, пианист и учитель фортепианной игры Муцио Клементи. Он не только произвёл фурор в кругах просвещённой русской публики; он имел опосредованное отношение к созданию российской музыкально-педагогической школы первой половины XIX столетия.

С Клементи, жившего преимущественно в Лондоне, берёт начало длительное влияние английской музыкальной культуры на российских музыкантов. Из учеников Клементи, обосновавшихся в России, могут быть отмечены трое – Александр Кленгель, Людвиг Бергер и Джон Фильд, причём имя последнего стало одним из наиболее звучных имён в истории русской музыки описываемого периода.

О Джоне Фильде писали в своё время как о человеке высокой культуры, способствовавшем распространению этой культуры в российском обществе. По воспоминаниям современников Фильда, он горячо любил Шекспира, ставил его выше всех известных ему европейских литераторов. И Шекспир, и другие феномены английской национальной культуры, включая, разумеется, и музыку, вошли в духовный мир россиян, современников Фильда, не без его по-

средничества. Фильд несомненно сблизил передовые круги русского дворянства, просвещённую его часть, с западноевропейской цивилизацией, и это сыграло свою роль, учитывая, что Англия находилась на острие этой цивилизации. Судя по сохранившимся свидетельствам и архивным данным, Фильду были близки гуманистические идеи французских просветителей и, хотя в николаевской России эти идеи находились фактически под запретом, благодаря Фильду становились достоянием определённой части петербургского общества.

При всём том, что Фильд был типичным представителем западноевропейской культуры, он органично и естественно вошёл в русскую художественную среду. Очевидно, в этом сыграли немалую роль черты его характера. Россиянам импонировала его широкая натура; о нём отзывались как о человеке благожелательном и щедром во всех отношениях, близким по своей ментальности, складу своей натуры к окружающим его людям.

Близок россиянам он был и своей художественно-эстетической позицией, взглядами и пристрастиями в музыкальном искусстве. Прославившись в качестве одного из крупнейших пианистов своего времени, Фильд во многом отвечал на запросы российской аудитории, импонировал ей своими вкусами и творческими установками. В его исполнительской манере, равно как и в его педагогике, обращало на себя внимание стремление к искренней, ненаигранной выразительности, душевной теплоте, полноте чувств; характерной для него как музыканта было также неприятие всего жёсткого, грубого в игре, предпочтению отдавалось напевной манере звукоизвлечения.

Здесь нелишне заметить, что певческая манера фортепианной игры, «внедрение бельканто в инструментализм» (Б. Асафьев) уже в описываемую пору были характерной чертой российской музыкально-исполнительской стилистики, той эстетической плат-

формой, на которой стояло большинство русских музыкантов и любителей музыки; что касается Фильда, то его вклад в эту эстетику трудно переоценить. «Хотя я слышал его немного раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчётливую игру, – вспоминал М. И. Глинка. – Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них подобно крупным каплям дождя и рассыпались жемчугом по бархату ... Игра Фильда была часто смела, капризна и разнообразна» [2, с. 44–45].

Из учеников Фильда наибольшую известность снискали М. Глинка, А. Верстовский, А. Гурилёв, В. Одоевский, М. Шимановская, А. Дюбюк, А. Герке и другие представители российской творческой элиты первой половины XIX столетия. Его по справедливости считали одним из лучших педагогов своего времени, и он действительно воплощал передовые тенденции в педагогике описываемой эпохи. Так, например, он всячески поощрял самостоятельность учащихся, инициировал их познавательную активность и творческую независимость.

Деятельность Фильда в России служила своеобразным аргументом против декларировавшихся в описываемую пору позиций славянофилов во главе с И. В. Киреевским, А. С. Хомяковым, С. П. Шевырёвым и некоторыми другими представителями российской интеллигенции. И. В. Киреевский в своей статье «О необходимости и возможности новых начал для философии» (1856), равно как и в других своих поздних работах, проводил определённый водораздел между российской и западноевропейской цивилизациями, противопоставлял их друг другу. Западную культуру, по Киреевскому, отличают рассудочность, холодный интеллектуализм; для неё характерна ставка на внешне-формальную образованность, на секуляризацию в общественной жизни и в системе образования. В противоположность этому уклад жизни в России традиционно проникнут идеями православия, братства и христианского смирения. Отличен, согласно Киреевскому, и сам «генотип» россиянина, его внутренний душевный облик; выражаясь современным языком – его национальная «ментальность». Рационализму, индивидуализму и прагматизму выходца из западного мира – будь он англичанином, французом, немцем и т. д. – русский человек противопоставляет широту и многогранность духовного мира, органичное единство рационального и эмоционального, идею «соборности», то есть «всеединства и взаимопонимания».

Фильд фактически опровергал в заочной дискуссии со славянофилами большинство их постулатов и идеологических установок. По складу своей природы, по чисто человеческим «параметрам» он был весьма близок к «типажу» россиянина с присущей тому национальной характерологией. Достаточно близко к идейно-художественным принципам русской национальной культуры было и его эстети-

ческое «крело», накладывавшее ясно видимый отпечаток на музыкально-педагогическую и концертно-исполнительскую деятельность.

По своему влиянию на российскую художественную культуру и музыкальную педагогику вровень с Фильдом может быть поставлен и Адольф Гензельт, бывший одним из наиболее видных представителей немецкой музыкальной «диаспоры», обосновавшейся в России ещё в предыдущем столетии.

Музыкально-педагогическая и культуртрегерская деятельность А. Гензельта в России продолжалась около полувека. Причём, Гензельт был не только выдающимся педагогом, в классе которого занимались Н. С. Зверев, В. В. Стасов, а также многие другие видные представители отечественной культуры и художественной интеллигенции (на протяжении ряда лет Гензельт преподавал фортепианную игру в Училище правоведения и Смольном институте). Он был одновременно также Главным инспектором музыкальных классов ведомства императрицы Марии Фёдоровны во всей России. Иными словами, его влияние как педагога-практика и чиновника на музыкальную культуру страны было весьма велико.

Гензельт как личность и музыкант-профессионал представлял собой едва ли не противоположность Фильду. Его знали как человека по-немецки пунктуального, рационального и точного в своих действиях. Как поборник аккуратности, порядка и организации музыкального дела он не знал себе равных. Скорее всего, именно эти характерологические черты и особенности Гензельта и оказывали позитивное воздействие на российскую музыкальную среду, где в описываемую пору процветал дилетантизм, который, несомненно, мешал дальнейшему развитию музыкального образования, лишал его надежных и прочных профессиональных основ.

Одним из наиболее важных аспектов деятельности Гензельта был теоретико-методический. Именно Гензельтом были заложены основы методологии как особого «жанра» в российской музыкально-педагогической культуре. Так, большой известностью в музыкальных кругах пользовались в своё время «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведений» (Санкт-Петербург, 1869). «Правила» Гензельта предписывали обучающимся музыке и их наставникам обращать внимание «не столько на щеголеватость и блеск игры, сколько на основательное её изучение, потому что только основательным изучением достигается блеск её...»

Итак, неприятие внешней виртуозности, углублённое понимание музыкального материала, приоритет внутреннего над внешним, – эти, как и другие, принципиально важные, черты российской музыкально-педагогической школы, во многом идут от Гензельта.

Порицал он и распространённую практику непомерно длительной, монотонной работы над ограниченным по масштабам репертуаром, что вело к сужению художественно-познавательных интересов учащихся, притупляло их интерес к занятиям. Критикуя подобную практику, Гензельт писал: «Непоправимые последствия этого состоят в том, что ученицы проводят по несколько месяцев за одной и той же пьесой, нередко совсем останавливаются на одной и той же странице, занятие перестаёт быть музыкальным и переходит в механическое, убивающее дух...»

И ещё один весьма существенный фрагмент из труда Гензельта. Юных музыкантов, указывая на них, нужно направлять по такому пути, на котором они «не нуждались бы в посторонней помощи при дальнейшем изучении игры на фортепиано». Иными словами, учить учиться – такова была установка Гензельта-педагога и методиста; такова была его позиция, сохранившая свою актуальность вплоть до нашего времени.

Объективно деятельность Гензельта в России была направлена против дилетантизма, распространённого в системе домашнего музыкального воспитания и образования. Усилия его диктовались стремлением создать в стране хорошо организованную, упорядоченную, базирующуюся на современных технологиях систему государственного образования.

В целом Гензельт сыграл бесспорно позитивную роль в истории русской художественной культуры. Его «альтернативность» некоторым национальным особенностям в области музыкального воспитания и образования принесла, как показало время, положительные результаты. Деятельность Гензельта свидетельствовала в пользу органичного синтеза западноевропейских и российских начал в образовании, того синтеза, в поддержку которого выступали в середине XIX столетия А. И. Герцен, Н. В. Станкевич, В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский и др. Как и они, Гензельт был за научный подход к образованию, за методологическую обоснованность его. И это сыграло исторически важную роль в противостоянии концепциям ложно понимаемой «особости пути» русской педагогики, тенденциям к изолированности её от западноевропейских аналогов.

Большое значение в описываемый период имела также деятельность Антона Августовича Герке. Поляк по национальности, Герке на протяжении длительного времени обучался за рубежом – у Ф. Калькбрэннера (Париж), Ф. Риса (Гамбург), И. Мошелеса (Лондон). Не будет ошибкой утверждать, что именно Герке больше чем кто-либо из современных ему музыкантов-педагогов (исключая, может быть, только Гензельта) способствовал сближению русской и западной музыкальных культур.

Обосновавшись с 1832 г. в Петербурге, Герке активно участвовал в концертной жизни города. Он был одним из учредителей Симфонического общества,

выступал в Университетских концертах, в концертах Бесплатной музыкальной школы. В период, предшествовавший созданию первых российских консерваторий, Герке прославился как знающий, высококвалифицированный педагог. Среди его многочисленных учеников были В. В. Стасов, П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский, Г. А. Ларош и др.

Бесспорная заслуга Герке заключалась в том, что он внедрил в учебно-педагогический репертуар сочинения современных композиторов, в частности, Шопена, Шумана, Листа. Он вообще жадно впитывал всё новое – в композиторском творчестве, в исполнительском искусстве, в педагогических (методических) идеях. Исследователи, обращавшиеся к Герке, писали о его подлинной страсти ко всему новаторскому, прогрессивному, о его стремлении расширить свой профессиональный кругозор, приобрести новые знания – ради чего он и предпринимал частые поездки за рубеж. «Герке, – отмечал В. В. Стасов, – следил за всем новым в музыкальном деле, и я, именно благодаря ему, слышал и знал не только все новые фортепианные сочинения того времени, множество пьес и этюд Тальберга и Листа, но даже и Шопена и Шумана» [5, с. 261–262].

Деятельность Герке, так же как деятельность Фильда, Гензельта и других иностранцев, трудившихся на педагогическом поприще в России, была серьёзным, многозначительным фактором в дискуссии о путях национального образования, которая набирала силу именно в описываемый исторический период. С одной стороны, всё более рельефные очертания приобретало течение, ориентированное на приоритеты российской духовности, российских национальных традиций. Представленное в трудах К. Д. Ушинского и его последователей, оно пользовалось заметной поддержкой в кругах отечественной интеллигенции. Противопоставляя свои идеологические позиции, свои философско-педагогические воззрения канонам западноевропейской (прежде всего немецкой) педагогики, утвердившейся в некоторых областях российской системы образования, К. Д. Ушинский писал: «... Воспитание, созданное самим народом и основанное на народных началах, имеет ту воспитательную силу, которой нет в самых лучших системах, основанных на абстрактных идеях или заимствованных у другого народа» [6, с. 161]. Эта бесспорно верная мысль приобретала в трактовках некоторых радикально настроенных приверженцев «национальной идеи» в образовании искажённые очертания; слышались подчас даже голоса, призывавшие к бойкоту всего «иностранного» в отечественной культуре и образовании. Это – с одной стороны. С другой, именно Герке, равно как и его коллеги из западноевропейских стран (многие из которых, к слову, родились в России) доказывали своей деятельностью целесообразность приобщения российской учащейся молодёжи к подлинным ценностям мировой культуры, тем более

в таких специфических сферах, как художественное (музыкальное) творчество. Пример Герке, равно как Фильда и Гензельта, свидетельствовал, что различные компоненты национальной и интернациональной культуры должны органично сплавляться в единое, гармоничное целое; и что отрыв одних достижений культуры от других, их взаимная изоляция друг от друга ничего кроме ущерба подрастающему поколению не принесут.

Наконец, к той же плеяде педагогов-музыкантов, что и Герке, принадлежал и Александр Иванович Виллуан, сын французского эмигранта, переселившегося в своё время в Россию. Француз по происхождению, получивший добротное музыкальное воспитание у немецких педагогов (Альбрехтсбергера и Фоглера), Виллуан стал одной из наиболее заметных фигур в российской музыкальной педагогике доконсерваторского периода; уже одно то, что он был учителем братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, отдало ему особую роль в истории русской музыки. Но только лишь участием Виллуана-педагога в творческом становлении братьев Рубинштейнов его значение не ограничилось. Он был одним из выдающихся музыкантов-методистов своего времени, человеком, во многом способствовавшим внедрению рациональных теоретико-методических начал в русскую музыкально-исполнительскую школу.

Утверждая своей деятельностью эффективные принципы работы над музыкальными произведениями, Виллуан выступал за разумное сочетание технических экзерсисов с общехудожественным развитием молодых музыкантов, что являло скорее исключение, нежели правило в музыкально-педагогическом обиходе середины XIX столетия. Он воспитывал высокие художественные вкусы у учеников, способствовал расширению и обогащению палитры их творческих интересов.

И ещё одно свидетельство, принадлежащее А. Неустрову: «Виллуан заботился о правильном положении не только пальцев и кистей рук и всего туловища. Его основная идея развития фортепианной техники, его, можно сказать, реформа этой техники состоит в том, что успехи, которые получались прежде посредством лишнего труда и времени, должны быть в наш век заменены обдуманым анализом движения членов, основанным на положительных правилах» [цит. по: 4, с. 520].

Как музыкант Виллуан прочно стоял на художественно-эстетических позициях российской аудитории. Он настойчиво добивался от учеников «пения на фортепиано», что неизменно почиталось среди широких кругов русских слушателей. Примечательно, что французские музыкальные критики, познакомившись с игрой молодого А. Рубинштейна, которого Виллуан сопровождал в его гастрольной поездке по западноевропейским странам, писали: «Но что особенно поражало в игре пианиста и что,

конечно, всецело должно быть отнесено к заслуге Виллуана, это не лёгкость преодоления технических трудностей, не сила и бравадность, это – исполнение простых требующих внимания и вкуса мест, это – пение на фортепиано» [там же].

Характерно отношение Виллуана к составлению учебного репертуара, которое было столь же нестандартным, сколь и новаторским по меркам XIX столетия: «В выборе пьес советую избегать многих бесплодных, бесхарактерных упражнений, вроде “Школы беглости” (Черни) – они не ведут к обещанной заглавием беглости и плавности и притом вполне истощают эстетическое чувство в исполнении. Выбирать следует пьесы певучие характеристические, которые образуют вкус и в особенности стиль музыкальной фразировки» [7, с. 39–40].

Как уже отмечалось выше, Виллуан видел свою задачу в том, чтобы рационализировать (оптимизировать, как сказали бы сегодня) процесс работы учащегося над музыкальным материалом. В своей «Школе» он писал, что малолетним ученикам следует упражняться строго дозированно, от получаса до часа в день, уделяя минимум времени на технические экзерсисы. Что касается взрослых музыкантов, то и им Виллуан рекомендовал не увлекаться многочасовой зубрёжкой на инструменте; достаточно, считал он, трёх-четырёх часов занятий в день, но при условии, что ни одна минута не будет потеряна попусту.

Такова была ситуация в российской музыкальной педагогике доконсерваторского периода, то есть до начала шестидесятых годов. Нельзя не видеть в ней большого вклада иностранных специалистов, либо прибывших в страну уже широко известными мастерами, либо родившимся здесь (подобно Виллуану) и считавшими Россию своей подлинной Родиной.

Прежде всего, люди, подобные Фильду и Гензельту, Герке и Виллуану, способствовали налаживанию контактов между российскими музыкантами и западноевропейской художественной культурой, внедряли в концертный и педагогический обиход произведения Бетховена, Шопена, Шумана, Листа и других западных композиторов. Английские, немецкие и французские музыканты привносили элементы профессионализма в русское музыкально-исполнительское искусство и педагогику, внедряли передовые достижения зарубежной музыкально-теоретической и методической мысли. Содействуя поддержанию на высоком уровне концертной жизни в Санкт-Петербурге, Москве и других российских городах, наиболее авторитетные и популярные иностранные музыканты помогали формированию нового контингента русских слушателей, способствовали образованию корпораций музыкантов-профессионалов, что создавало необходимые предпосылки для возникновения первых русских консерваторий. При этом лучшие, наиболее чуткие из иностранцев глубоко проникались российскими художественными идеями, российской «мен-

тальностью», координируя свою деятельность с эстетическими запросами и вкусами русских людей.

Нелишне напомнить, что в середине XIX в. некоторые радикально настроенные «западники» в кругах русской интеллигенции утверждали, что все основополагающие педагогические постулаты уже открыты и опробованы в европейских странах, а потому россиянам достаточно заимствовать и аккумулировать их, привить западноевропейские педагогические идеи на российской почве. Против такой позиции, как известно, активно выступали и К. Д. Ушинский, и Н. И. Пирогов, и Л. Н. Толстой и др.

Профессиональная и гражданская позиция Фильда, Гензельта, Герке, Виллуана не только дезавуировала идею автоматического переноса чего-либо из одной педагогической среды в другую, но, напротив, вела «де-факто» к осознанию самоценности и неповторимости русской художественной культуры, включая, естественно, и музыкальную культуру. Подтверждалась глубоко верная мысль Ж.-Ж. Руссо, полагавшего, что «как задача нравственного образования

отдельной личности заключается в сохранении личности при восприятии ею внешней культуры своей самобытности и свободы, своей непосредственности и целостности, точно так же и задача образования народа состоит в том, чтобы давление внешней культуры не перевесило свободной самобытности его творческих устремлений и не разрушило его внутренней целостности» [цит. по: 1, с. 338].

Не противопоставление Западу, не искусственная изоляция от него, а творческая переплавка лучших достижений западноевропейской культуры и педагогики применительно к российским условиям – именно это демонстрировала деятельность Фильда, Гензельта, Герке, Виллуана и их коллег. Не принципиальное разведение путей цивилизации на Западе и в России, а их сближение в интересах обеих сторон, их взаимообогащение – такой должна быть стратегическая установка русской музыкальной педагогики, в чем убеждает, в частности, ретроспективный анализ этой педагогики, датированной первой половиной XIX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гессен С. И. Основы педагогики. – М., 1995.
2. Глинка М. И. Записки. – М.; Л., 1930.
3. Русская музыкальная газета. – 1914. – № 18–19.
4. Русская старина. – М., 1889.
5. Стасов В. В. Училище Правоведения сорок лет тому назад // Русская старина. – М., 1881.
6. Ушинский К. Д. Собрание сочинений. В 11 т. Т. 2. – М., 1956.
7. Школа для фортепиано, принятая Консерваторией, состоящей при высочайше утверждённым Русским Музыкальным Обществе в С.-Петербурге. Сочинения А. И. Виллуана. – СПб., 1863.

Сухова Лариса Георгиевна

доктор педагогических наук,
профессор кафедры теории
и истории исполнительского искусства
и музыкальной педагогики
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



А. О. АРАКЕЛОВА

УДК 78.072.1.01

О РАЗВИТИИ НАЧАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

Становление системы музыкального образования в России в период с 1917 вплоть до 1990-х годов происходило бурно, сменяя одну реформу другой. Уже к середине 30-х годов система приобрела те очертания, которые лишь уточнялись на протяжении следующих десятилетий XX века. Предшествовал этому и необычайный расцвет русской культуры второй половины XIX – начала XX века, и воплощение в практику идей А. В. Луначарского о непрерывном образовании, о создании музыкального университета и многое другое.

Государственные органы при активном участии музыкальной общественности играли в процессе формирования системы музыкального образования самую непосредственную роль. В период с 1917 по 1991 годы можно выделить три периода в истории государственного управления культурного строительства. Первый период – с 1917 по 1935 годы, когда вопросы культурного строительства входили в функции Народного комиссариата просвещения (с 1917 до 1929 года его возглавлял А. В. Луначарский, затем партийный работник А. С. Бубнов, деятельность которого была направлена на строительство и упорядочение культурной политики в стране). Вторым периодом – с 1936 по апрель 1953 года, когда государственным регулированием культуры занимались Государственные комитеты по делам искусств и культурно-просветительских учреждений при Совнаркомов СССР и РСФСР, а с 1946 года при Советах Министров СССР и РСФСР. И третий период, охватывающий время с апреля 1953 по март 1992-го года, когда названные вопросы находились в компетенции Министерства культуры СССР и РСФСР.

Важнейшей задачей культурного строительства тех лет, в особенности первого периода, стала коренная перестройка прежней системы просвещения в целом, ликвидация безграмотности населения; при этом образование и воспитание народа рассматривались как база культуры советского общества. Это была своего рода культурная революция, которая основывалась на политизации культуры, обеспечении в ней господства марксистской идеологии, превращении образования, науки, литературы и всех видов искусства в инструмент воспитательного воздействия партийной идеологии, на обеспечении доступности для рабочих и крестьян всех средств

культуры и произведений искусства, на возможности получать рабочим и крестьянам полное, всестороннее и бесплатное образование без каких-либо сословно-классовых ограничений.

Необходимо признать, что наследством, которое получила наша страна в 1917 году в области музыкального образования, советская власть начала распоряжаться не только сохраняя, но и развивая его. Государство взяло под свое «крыло» Петроградскую и Московскую консерватории (они стали государственными образовательными учреждениями), в 1919 году было национализировано и стало называться «Второй Московской Государственной Музыкальной Школой» частное Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных, в которой, как и прежде, обучались и дети, и взрослые, но теперь уже бесплатно.

В первые послереволюционные годы в стране было немало исканий и экспериментов в области музыкального образования. Образовательные функции музыкального воспитания сплетались с музыкально-просветительскими, что было естественным, так как в первые послереволюционные годы в орбиту музыкального воспитания вовлекались самые широкие массы населения.

В 1918 был организован Музыкальный отдел Народного комиссариата по просвещению (МУЗО), задачей которого становится приобщение трудящихся к сокровищам музыкальной культуры. В работе МУЗО принимали самое непосредственное участие как представитель власти – А. В. Луначарский, так и деятели музыкального искусства – Б. Л. Яворский, Н. Я. Брюсова, сёстры Гнесины. В рамках общего образования были обозначены «Основные принципы единой трудовой школы», датированные 16 октября 1918 года, подписанные А. В. Луначарским и содержащие такую программную установку: «Предметы эстетические: лепка, рисование, пение и музыка – отнюдь не являются чем-то второстепенным, какой-то роскошью жизни... Вообще под эстетическим образованием надо понимать не преподавание какого-то упрощённого детского искусства, а систематическое развитие органов чувств и творческих способностей, что расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать её. Трудовое и научное образование, лишённое этого элемента, было бы обездушенным,

ибо радость жизни в любовании и творчестве есть конечная цель и труда, и науки»¹. Педагогам, отвечавшим в общем образовании за эстетическое воспитание детей, ставилась задача сформировать у учеников потребность в общении с искусством. Впервые в истории общей школы музыка вошла в учебный план «как необходимый элемент общего образования детей, на равных началах со всеми другими предметами» (постановление Коллегии Наркомпроса от 25 июля 1918 года).

Внедрение в качестве обязательных предметов эстетического профиля в учебный план общеобразовательной школы основывалось на опыте Н. Я. Брюсовой по методике детского музыкального творчества, который она приобрела в Частной музыкальной школе, где дети коллективно сочиняли оперы. По мнению Н. Я. Брюсовой, именно этот синтетический жанр позволил детям проявить себя как в области языка и речи, так и в области драматургии и музыки, что совпадало с методикой Б. Л. Яворского, включавшей активизацию восприятия, музицирование (хоровое пение, игру в оркестре), движение под музыку, детское музыкальное творчество. Особое значение Б. Л. Яворский придавал детскому музыкальному творчеству: «В процессе детского развития... особенно дорого музыкальное творчество. Ибо ценность его не в самой «продукции», а в процессе овладения музыкальной речью»².

О намерениях авторов этого проекта в отношении содержания преподавания музыки в общеобразовательной школе можно судить по учебным планам музыкальных учебных заведений, готовившим педагогов для общеобразовательных школ. Эти планы включали в себя следующие дисциплины: 1) музыка как предмет общеобразовательной школы (направление и общие методы работы); 2) общие вопросы музыкальной педагогики; 3) восприятие музыки детьми и подростками; 4) детское музыкальное творчество; 5) методы развития музыкальных способностей; 6) школьное общее образование в России и на Западе; 7) музыкальные библиотеки в школе; 8) работа с хором (значение хорового пения, организация хора в младших и старших классах, детского хора и методы работы с ним, ознакомление с народной песней, хоровая литература, пение по слуху и по нотам, постановка детских опер); 9) развитие музыкальной сознательности; 10) слушание музыки³.

Общее музыкальное образование и воспитание в общеобразовательных школах осуществлялось посредством обучения музыкальному восприятию на уроках слушания музыки, а также путём создания в школах хоровых коллективов, оркестров и ансамблей. Слушание музыки трактовалось как специфический предмет, который должен развить у ученика не только способность слышать произ-

ведение, но и вслушиваться в себя, осознавать своё к нему отношение. И в этом – продолжение традиции, заложенной в начале века Б. Л. Яворским и Н. Я. Брюсовой при разработке учебного плана для Народной консерватории⁴. Перед школой была поставлена задача – не только давать знания и учить, но и всесторонне воспитывать и развивать творческие задатки детей.

Идея всеобщего музыкального общего образования и воспитания воплотилась и в открытии народных музыкальных школ. Так, в 1918 году в Петрограде была открыта первая народная школа музыкального просвещения, вторая такая школа в этом же году была открыта и в Москве Научно-популярным отделением университета имени Шанявского на Знаменке. В этих школах обучались лица без возрастных ограничений, а главной их задачей было не только преподавание элементов музыкального исполнительства и теории музыки, но, главным образом, распространение общемusicalного образования, музыкальной культуры⁵.

Обучение музыки в этих и подобных им образовательных учреждениях, например, Народных консерваториях, разделялось на три этапа (курса): 1) основной курс общего музыкального образования, 2) дополнительный курс общего музыкального образования, 3) курсы специальные. Слушатель специальных курсов мог «и не стать профессиональным музыкантом, но музыка должна быть его духовной профессией, он должен стать действительно вполне музыкально образованным, овладеть технической стороной своей специальности, стать самостоятельным работником в избранной отрасли музыки»⁶.

Сегодня идеологические послы второго и третьего десятилетий XX века относительно общего музыкального образования и воспитания являются весьма актуальными, поскольку развитие творческих способностей и формирование эстетического восприятия музыки у подрастающего поколения путем активизации слуха через разные формы исполнительства, то есть непосредственного участия в творческом процессе «...есть некое явление в мире, создаваемое человеком, а не научная дисциплина, которую изучают»⁷. По нашему мнению, многие изъяны в приобщении детей к музыкальному искусству в общеобразовательной школе коренятся в непонимании или игнорировании именно этого очевидного факта.

Получившее быстрое развитие в первые годы советской власти общее музыкальное образование и воспитание повлияло и на развитие профессионального музыкального образования.

О необходимости реформы профессионального музыкального образования заговорили с 1918 года. Уже к осени 1919 года, наряду с народными музыкальными школами, в Москве было создано семь

специальных государственных (двухступенных) музыкальных школ, в основном, на базе существующих уже не один год музыкальных училищ (школ). Так, например, существовавшая с 1895 года Вторая музыкальная школа Е. и М. Гнесиных (создавалась как училище), была реорганизована во Вторую московскую государственную музыкальную школу; учрежденная в 1903 году музыкальная школа В. А. Селиванова – в Третью, а бывшее Общедоступное музыкальное училище В. Ю. Зограф-Плаксиной – в Шестую московскую государственную музыкальную школу (в настоящее время это Академический музыкальный колледж при Московской консерватории).

Открывались и детские музыкальные школы (лидеры среди специальных образовательных и воспитательных эстетических учреждений), в основном с целью специальной подготовки детей к участию в самодеятельности.

Впервые при содействии МУЗО было выпущено Положение о школах специального музыкального образования, вводившее разделение школ на две ступени – на младшую, где можно было получить начальное общее музыкальное образование, и старшую, ориентированную уже на подготовку профессиональных музыкантов, после которой выпускник «должен быть действительно специалистом в музыкальном искусстве, владеющим своим инструментом настолько, чтобы быть использованным либо как артист-исполнитель, либо как деятель музыкальной педагогики в деле народного просвещения и культурного строительства»⁸.

На состоявшейся в 1919 году в Москве конференции музыкантов-педагогов было принято решение о разделении всех музыкальных учебных заведений на три типа: одноступенные (низшие), двухступенные (средние) и трёхступенные (высшие). Данное решение было зафиксировано в «Основном положении о Государственном Музыкальном Университете», обозначившем границы профессионального музыкального образования, которые со временем лишь уточнялись. Несмотря на то, казалось бы, выстроенная модель, образовательные учреждения так и не были разделены на самостоятельные уровни, оставив в рамках музыкального университета все три уровня с недооценкой первой ступени как самостоятельного уровня, так как окончание музыкальной школы без перехода на вторую ступень образования расценивалось как выбывание из системы, то есть её брак, что уничтожало одну из задач начального музыкального образования – задачу подготовки просвещённых любителей музыки.

Такой подход к системе профессионального музыкального образования сразу вызвал диспропорцию в количественном составе учебных заведений – многие музыкальные школы стремились стать техникумами, то есть второй ступенью, чтобы не выглядеть «браком».

Кроме того, в «Основных положениях о Государственном Музыкальном Университете» был сделан явный перекоп в сторону подготовки в среднем звене педагогов и музыкально-просветительских работников (для детских садов, школ и т. д.), и были совсем забыты музыканты-исполнители, что привело в итоге к дефициту оркестровых музыкантов в стране.

Следующий этап реформы профессионального музыкального образования связан с именем Б. Л. Яворского, который с 1921 года стал руководить музыкальным отделом Главпрофобра. Б. Л. Яворский выступал за чёткое разделение трёх уровней образования при сохранении в вузе только третьей ступени.

С середины 1920-х годов детские музыкальные школы становятся неотъемлемой частью системы профессионального музыкального обучения, получают название «музыкальные школы I ступени», а основной их целью становится подготовка учащихся в музыкальные школы II ступени (сегодня это музыкальные колледжи).

Соответственно, в детских музыкальных школах изменились функции и направленность обучения: больше внимания стало уделяться приобретению обучающимися профессиональных навыков. При содействии МУЗО разрабатывались и менялись методики для музыкальных школ, учебные планы, структура и программы учебных предметов, их направленность. Вырос уровень требований. Ориентация на массовую подготовку детей в музыкальный техникум сохранилась вплоть до середины 50-х годов XX века.

Параллельно развивались отношения между первой ступенью (детскими музыкальными школами) и второй (техникумами), при которых первые искали более близкого контакта со вторыми. Приём в техникумы в тот исторический период был возможен только после окончания семилетней общеобразовательной школы, а в музыкальных школах дети обучались только три-четыре года. Этот разрыв в сроках обучения приводил к немалым трудностям для желающих продолжать своё обучение в техникумах, педагогов музыкальных школ и для родителей.

В 1933 году впервые Наркомпрос утвердил «Положение о семилетней детской музыкальной школе», приравняв тем самым обучение в музыкальной школе к срокам обучения в общеобразовательной. Это было поистине эпохальным событием, поставившим последнюю точку в формировании основной конструкции отечественной системы музыкального образования, подготовившим почву для создания самостоятельных звеньев – музыкальных техникумов и музыкальных школ.

И ещё один значительный шаг в организации музыкального образования был сделан в 30-е годы. Во

многих регионах страны музыкальные школы стали переходить из подчинения органов образования в ведение органов культуры. Примером тому может служить приказ по Управлению по делам искусств при Моссовете от 1937 года, согласно которому из ведения Горона в ведение Управления по делам искусств при Моссовете были переданы 23 московские музыкальные школы. В подчинении Управления по делам искусств при Моссовете находились и музыкальные училища, а до 1941 года и курсы музыкального общего образования (приказы от 12.07.1941 г. № 240 и от 25.07.1941 г. № 277 по Управлению по делам искусств Исполкома Московского городского совета депутатов трудящихся).

С 40-х годов по апрель 1953 года государственным регулированием культуры и образования в сфере культуры продолжали заниматься Государственные комитеты по делам искусств и культурно-просветительских учреждений при Совнаркомов СССР и РСФСР, а с 1946 года при Советах Министров СССР и РСФСР. С апреля 1953 по март 1992 года – Министерства культуры СССР и РСФСР.

Министерства культуры имели довольно развитую сеть отраслевых образовательных учреждений, которая в основном сформировалась к середине 60-х годов. В данный исторический период принципы управления всеми образовательными учреждениями в сфере культуры базировались на единой централизованной системе, которая вырабатывала государственную политику и нормативно-правовое регулирование по вопросам методического, финансового, кадрового, материально-технического её обеспечения. При этом выпускаемые директивы и нормативы были едины и обязательны для всех территориальных образований (республик, краёв и областей) СССР.

В период с 40-х до конца 80-х годов с задачей подготовки будущих музыкантов-профессионалов детские музыкальные школы справлялись более чем успешно. Примечательно, что в военный период государство весьма бережно подошло к сохранению музыкальных школ в тех городах, которые были задействованы в военных действиях, путём их консервации.

В СССР после 40-х годов начинается бурный рост музыкальных школ. В 1940 году их было меньше двухсот, в 1960 – уже 816 (только в Москве 105, из них музыкальных школ – 52, вечерних школ общего музыкального образования – 53), в 1970 году – 2350, в 1975 году – свыше 3,5 тысяч, в 1990 – 6591!

В 60 и 70-е годы большое распространение получили вечерние школы общего музыкального образования. Только в Москве к концу 60-х годов их насчитывалось свыше 50.

В 1978 году первые в Советском Союзе открылись детские школы искусств, в которых дети обучались нескольким видам искусства. Музыкальная

школа стала обрастать отделениями, ранее в неё никогда не входившими – театральным, изобразительного искусства, танцевальным. Со временем появились фольклорные, эстрадно-джазовые отделения, отделения декоративно-прикладного искусства, компьютерного дизайна. Гибкой стала не только структура школы – она возникла как ответ на множущиеся потребности общества, гибким стало программное обеспечение учебного процесса. Оно стало учитывать и то, к чему ученик проявил большую склонность, и то, чему его может научить педагог.

В 1989 году издаётся инструктивное письмо Минкультуры РСФСР, в котором рекомендуется наряду с традиционными музыкальными, художественными школами и школами искусств открывать школы новых направлений или отделения при уже существующих школах, – такие, как хоровые, театральные, духовых и ударных инструментов, народных инструментов, фольклорные, общего эстетического воспитания, кино- и фотоискусства, прикладного искусства. Уже к 1990 году число детских школ искусств достигло 853.

В период 60–70-х годов XX века детские школы искусств, в том числе музыкальные, помимо функции подготовки обучающихся к поступлению в средние учебные заведения начинают выполнять ещё одну – эстетического музыкального образования, что было отражено в нормативных актах того периода. Таким образом, начальное музыкальное образование, пройдя этап ориентации только на подготовку будущих профессиональных музыкантов и впитав идеи Д. Кабалевского и Б. Неменского, вновь, как и в первые годы советской власти, становится ориентированным на формирование широкого слоя общества, понимающего музыкальное искусство. Детские школы искусств должны были выполнять две задачи, первая из которых относилась и к общеобразовательной школе – это общее музыкальное образование и воспитание с целью воспитания у детей любви к музыке, формирования будущей аудитории слушателей и участников самодеятельности. Для наиболее талантливых детей обучение в детской музыкальной школе должно было основываться на развитии музыкальной техники и художественного вкуса, воспитании исполнительских навыков с целью подготовки их к поступлению в музыкальные училища. Для таких детей в старших классах вводились дополнительные предметы и проводились консультации в области дирижирования, гармонии, музыкальной литературы.

Однако, несмотря на изменение целей и задач, музыкальные школы продолжали делать акцент на обучении наиболее талантливых детей, поскольку именно такой подход наиболее отвечал самой сути начального музыкального образования, лежащего

в основе создания таких учебных заведений ещё в XIX веке.

Понимание основных функций музыкальной школы в 1960-е годы испытало на себе известное влияние дискуссий на тему осуществления общего музыкального образования и воспитания. Одна из точек зрения в этой дискуссии заключалась в том, что единственное место, где должно осуществляться общее музыкальное воспитание, – это детская музыкальная школа, которая и должна иметь в качестве главной и единственной своей функции именно выполнение этой задачи. Другая точка зрения предусматривала осуществление общего музыкального воспитания в общеобразовательных школах, а обучение наиболее одарённых детей относилось к функции музыкальных школ.

Немаловажным фактором развития начального музыкального образования, как показала практика, было наличие определённой регламентации деятельности школ, которая и позволила сохранить исторические традиции по обучению детей музыкальному искусству. Последними Типовыми учебными планами детской музыкальной школы (в том числе и для музыкального отделения школы искусств), которые отразили всю накопленную за многие годы специфику работы этих школ в части организации учебного процесса, были планы Министерства культуры РСФСР 1988 года. Именно в этих учебных планах были отражены основные параметры учебной деятельности школ. Например:

1) были сформированы основные предметы для инструментальных классов (так назывались отделения по классам фортепиано, струнных, духовых и народных инструментов) – музыкальный инструмент, сольфеджио, коллективное музицирование (хор, оркестр и др.), музыкальная литература;

2) были сформированы основные предметы для хорового класса (хоровых отделений музыкальных школ и школ искусств и хоровых детских школ) – хор, сольфеджио, музыкальный инструмент, музыкальная литература;

3) кроме основных предметов, в учебный процесс вводились предметы по выбору – 1 час в неделю; среди предлагаемых на выбор предметов – ритмика, ансамбль, дополнительный музыкальный инструмент, аккомпанемент, импровизация (сочинение), элементарная теория музыки, основы дирижирования и др.;

4) с целью учёта возраста учащихся и его индивидуальных способностей были введены разные сроки обучения детей: для инструментальных классов – 7 (8) и 5 (6) лет, для хоровых отделений – 7 (8) лет;

5) в конце обучения по предметам сдавались экзамены;

6) министерствам культуры союзных и автономных республик давалась возможность расширения

перечня основных предметов и увеличения учебных часов по обозначенным в Типовых планах предметам с учётом конкретных условий каждого региона, сложившихся культурных традиций и накопленного педагогического опыта;

7) закреплялась численность учебных групп, часы для проведения сводных занятий по хору и оркестру, объём концертмейстерских часов.

Определённым итогом в развитии сети детских школ искусств явилось последнее утверждённое в советское время Министерством культуры РСФСР в 1990 году Положение о школе искусств системы Министерства культуры РСФСР (приказ от 02.03.1990 № 92)⁹.

Только по прошествии времени можно по достоинству оценить этот документ, соединивший в себе достижения детской школы искусств за большой исторический период, показавший значимость этих образовательных учреждений в социокультурной среде современного общества, заложивший основы деятельности детских школ ещё на многие годы и явившийся ориентиром в их дальнейшей непростой судьбе.

В этом Положении школа искусств определялась как внешкольное учебно-воспитательное учреждение в системе Министерства культуры РСФСР, как учреждение для целенаправленного обучения детей и подростков различным видам искусства в соответствии с Основами законодательства Союза ССР и союзных республик о народном образовании.

Главная задача школы искусств виделась в создании совместно с общеобразовательной школой максимально благоприятных условий для всестороннего развития личности, раскрытия её способностей. Задача школы искусств – в основании фундамента для занятий художественным творчеством, а для наиболее одарённых – в содействии выбору будущей профессии в области искусства.

В Положении чётко обозначены основные рамки учебного процесса детской школы искусств – с зачётами, академическими концертами и экзаменами, домашними заданиями для обучающихся, выпускными экзаменами, осуществлением культурно-просветительской деятельности, внеурочными классными мероприятиями. Учебный процесс школы искусств мало чем отличался от профессиональных учебных заведений, что и позволяло именовать этот тип учреждений именно школой, а не кружком или детской студией.

Но впереди маячил новый виток в биографии музыкальных школ (школ искусств), созданный законодательными изменениями 1992 года, когда детские школы искусств стали в один ряд с другими образовательными учреждениями дополнительного образования детей (клубами, студиями, секциями, станциями юных натуралистов, домами творчества

и т. п.), без отражения специфики их деятельности. Отбор наиболее талантливых детей при приёме в детскую музыкальную школу, обучение по единым для всей страны учебным планам, проведение зачетов, экзаменов, выдача выпускникам свидетельства об окончании музыкальной школы по единой для всей страны форме – всё это на нормативном уровне осталось в прошлом.

На протяжении 20 лет попытка Минкультуры России отделить детскую школу искусств от «станций юных натуралистов» не приводила к успеху, и утверждённое приказом Минкультуры России от 04.09.1995 № 617 «Типовое положение о государственной, муниципальной школе искусств» вскоре

пришлось отменить (приказ Минкультуры России от 21.07.1997 № 500), а детские школы искусств стали руководствоваться общими для всех учреждений дополнительного образования детей нормами, отражёнными в постановлении Правительства Российской Федерации от 7 марта 1995 года № 233 «Об утверждении Типового положения об учреждении дополнительного образования детей».

2011-й год вернул специфику деятельности детских школ искусств в нормативное поле – 17.06.2011 года были приняты изменения в Закон Российской Федерации «Об образовании» (ФЗ № 145), что можно считать новым этапом развития этих уникальных учебных заведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: Народное образование. – 1999. – № 10. – С. 40–47.

² Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. Т. 1 / ред.-сост. И. С. Рабинович, общ. ред. Д. Шостаковича. – М., 1964. – С. 287.

³ Званский И. Реформа музыкального образования и Техникум им. Гнесиных // За тридцать лет. 1895–1925. – М., 1925. – С. 29.

⁴ Минор Н. Н. О вкладе Н. Я. Брюсовой и Б. Л. Яворского в создание системы музыкального образования в России // Венок Яворскому: междунар. сб. науч. ст. Первых междунар. чтений, посвящ. Б. Л. Яворскому. – Саратов, СГК, 2005. – С. 104.

⁵ Званский И. Указ. соч. С. 29.

⁶ Там же. С. 31.

⁷ Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М.; Л.: Музыка, 1965. – С. 52.

⁸ История музыкальных учебных заведений имени Гнесиных. – М.: Музыка, 1981. – С. 19.

⁹ До этого было издано: Положение о детской музыкальной, художественной школе и школе искусств системы Министерства культуры СССР (приказ от 17.07.1978 г. № 515); Положение о школе общего музыкального, художественного, хореографического образования, школе искусств (приказ Минкультуры РСФСР от 22.07.1986 г. № 434).

Аракелова Александра Олеговна
кандидат искусствоведения, доцент,
заместитель директора
Департамента науки и образования
Министерства культуры России



Авторские программы

Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 378.978.75

ОБ УЧЕБНОМ ПРЕДМЕТЕ И ПРОГРАММЕ «ВВЕДЕНИЕ В СПЕЦИАЛЬНОСТЬ «МУЗЫКОВЕДЕНИЕ»

Развитие креативного мышления – одна из важнейших задач современной системы воспитания и образования. Во всех без исключения звеньях профессиональной подготовки специалистов объективно существует социальный заказ на талантливую личность с развитым воображением. Сущность такого рода мышления, в отличие от механистического, работающего по готовому стереотипу, можно определить через навык самостоятельного критического анализа ситуации, умение строить собственную «модель мира» путём комбинирования и трансформации готовых элементов. Лозунг Э. В. Ильенкова «школа должна учить мыслить», продолженный и развитый в концепциях философов – представителей направления теории творчества, – убеждает в необходимости признания позиции: талант формируется в онтогенезе¹.

Достижения в области психофизиологии, философии и педагогики подтвердили идею целенаправленного воспитания талантливой личности, превращения стихийного процесса творчества в управляемый процесс. Независимо от профиля конкретной избранной профессиональной деятельности и будущей специализации любой обучающийся должен быть поставлен в условия, объективно и неизбежно формирующие творческое мышление.

Основой развития таланта в любой области знания, таким образом, должна стать вариативная и мобильная способность к решению проблемных задач, понимаемая не узкопрофессионально, как набор знаний (теория) и стереотипов поведения в конкретной ситуации (практика), а как универсальная способность к творческой деятельности. Всё перечисленное связано с современной задачей *инновационного развития, включения инноватики в образовательный процесс*.

В сложившейся системе академического музыкального образования музыковед, завершивший полный курс вузовского обучения, далеко не всегда оказывается подготовленным к подобной продуктивной творческой деятельности, несмотря на приобретаемую им углублённую специализацию.

Причины кроются как в несовершенстве многих звеньев учебного процесса, тормозящих развитие

воображения и мышления, так и в несовершенстве системы отбора будущего контингента. К примеру, в периферийных вузах, куда поступают выпускники среднего звена, студенты обладают определённым запасом знаний, но не всегда имеют устойчивую творческую мотивацию – главное условие полноценной деятельности в сложном комплексе музыкально-ведческих специализаций.

Вместе с тем, существует масса возможностей оптимизации процесса воспитания, постановки талантливого мышления музыковедов уже в стадии начального периода вузовского обучения, в том числе, и в предмете «Введение в специальность».

Результаты обучения показывают, что решение задачи постановки мышления, а затем целенаправленное развитие его творческих и диалектических качеств должны концентрироваться в отдельном комплексе предметов, выполняющих специальную методологическую функцию в направлении ведущей идеи – развития талантливого мышления².

Задача постановки мышления музыковеда не должна носить стихийный характер. Планомерное её достижение может осуществляться в конкретных дисциплинах: «Введение в специальность», «Методология музыкального анализа», «Музыка как вид искусства», «Теория музыкального содержания», «Поэтика и семантика музыкального текста», «Чтение музыкального текста», «Ансамблевое музицирование» и др. Именно эти дисциплины в нашем (и ряде других вузов) способны выполнить и выполняют установочную функцию творческой активной мотивации и закладывают универсальные навыки мышления для будущей полноценной профессиональной деятельности³.

Преимуществом перечисленных предметов инновационного профиля является то, что они не зависят от специфики специализации и от конкретной будущей деятельности, – к примеру, лектора, критика, педагога, исследователя, работника музея или редактора. Они призваны сформировать основные *универсальные навыки* будущей творческой деятельности – те способы и приёмы профессиональной работы, которые необходимы музыковеду в любой области его полифункционального труда. Предметы

инновационного комплекса несут основную методологическую нагрузку, меняя парадигмы музыковедческого исследования в направлении гуманитарной составляющей, делая приоритетом *изучение музыкального содержания*.

Весьма результативно задача освоения навыков будущей творческой деятельности и постановки мышления многие годы осуществлялась в Уфимской государственной академии искусств на кафедре теории музыки в предмете «Введение в специальность «Музыковедение»⁴. Его цель – единство воспитания и самовоспитания талантливого мышления на основе приобретения практических навыков аналитической и исследовательской работы музыковеда. Такие навыки организуются через серию специально подобранных упражнений, интенсивных методик развития воображения и креативных технологий взаимодействия с музыкальным текстом, внедрения деловых и ролевых игр, заданий на развитие памяти, логики, наблюдательности, внимания и т. п.

Содержание программы предмета «Введение в специальность «Музыковедение» составляют 3 раздела:

I. «Модели» профессиональной деятельности и новые специализации музыковедов.

II. Основы профессиональной музыковедческой деятельности.

III. Актуальные проблемы теоретического и исторического музыкознания.

Раздел I. «Модели» профессии и новые специализации музыковедов. Традиционные темы – музыковед-историк, музыковед-теоретик, музыковед-фольклорист, музыковед-критик, лектор, педагог; музыковед-исследователь и т. п. – дополняются темами, связанными с информацией о перспективах развития прикладного музыкознания, овладения специализациями: журналист, музыкотерапевт, организатор музыкальной жизни.

Основное назначение информации о новых специализациях сосредоточено на мысли о неиспользованных резервах применения музыковедческой деятельности в общественных условиях. К примеру, давно уже существует социальный заказ на музыкальный дизайн, активной организацией которого в последнее время, как правило, занимаются не музыканты. Музыкальные программы и слайдомузыкальные композиции, составленные неспециалистами, зачастую носят случайный и произвольный характер, без учёта суггестивных и иллюстративных возможностей музыки как коммуникативной семиотической системы. По-настоящему глубоко и вариативно использовать ситуации создания нужного психологического воздействия музыки может только специалист – музыковед⁵.

Специализация «Фонодизайнер» показательна в плане моделей профессии, прежде всего, как слож-

ный комплекс базовых академических и узкоспециальных дисциплин, обучающих методам организации звуковой и музыкальной среды в зависимости от социального заказа и от конкретных условий (городской или сельской) местности⁶.

Как ни какая другая специализация, она требует опоры на фундаментальные знания и современные научные разработки. К примеру, в городской среде для грамотного введения музыкального элемента в систему архитектурных сооружений, культурно-массовых зрелищ или в промышленное производство специалист-музыкант должен быть квалифицированно подготовлен в области прикладной психологии, музыкальной акустики, основ системного дизайна, основ экономических знаний, социологии. Он должен быть знаком со специальными научными исследованиями по вопросам психофизиологического воздействия музыки, суггестивных качеств и свойств слышимого и неслышимого звука, явлений синестезии и используемых музыкальным языком риторических и семантических качеств.

Характерно и то, что данная специализация требует сформированного навыка решения проблемных творческих задач в тесном единстве теории и практики. Поскольку подготовка специалиста связана с внедрением музыки в трудовой процесс, в ритм производства, оригинальность решения зависит всякий раз от самой конкретной ситуации: присутствия шумовых эффектов, особенностей освещения и интерьера помещений. Оформление комнат релаксации, кабинетов психологической разгрузки по существу является искусством режиссирования цветомузыкальных и слайдомузыкальных композиций и программ с целью управления конкретной ситуацией – подвижной аудиовизуальной средой.

Таким образом, создание программ музыкально-функционального, прикладного профиля, где в комплексе участвуют изображение, слово, музыка, цвет и свет, требуют от музыковеда универсальных творческих навыков вариативного подхода к решению проблемных задач и одновременно – знания специфических особенностей музыки как вида искусства.

Ориентация на новую специализацию может учитывать и возможности использования прикладного музыкознания как способа активизации воображения, стимуляции умственной работы школьников с целью обучения в предмете «Музыка» основам технологии творческой деятельности. В этом случае музыка становится участником программы по развитию творческого воображения в контексте интенсивных методов обучения. Таким образом, подготовка музыковедов-исследователей и методистов-практиков прикладного направления может дать значительный эффект при условии внедрения результатов глубинного исследования способов интеграции искусства и науки.

Не менее широкий диапазон применения своим силам может найти специалист-музыкотерапевт – одно из перспективных направлений будущего прикладного музыкознания. Музыкант-профессионал (либо специалист с базовым медицинским и начальным музыкальным образованием) – в условиях обучения на «экспресс-курсах», в том числе в системе послевузовского образования, на основе глубокого изучения музыкальной культуры, методологии анализа, законов психофизиологического воздействия музыки, может стать квалифицированным консультантом в санаториях, домах отдыха, неврологических службах или оказывать помощь медикам в качестве ассистента-лаборанта в больницах, клиниках и лечебных учреждениях, обеспечивая специалистов-психотерапевтов соответствующими рекомендациями.

Поставленные задачи в подготовке новых специализаций решаются на базе фундаментального академического образования, однако не менее важным условием является ориентация на научный подход, основанный на рассмотрении музыки как коммуникативной семиотической системы. Диалектическим основанием последней служит единство суггестивных, аффективных (психофизиологических) и смысловых, логико-понятийных, образных (интеллектуальных) качеств мышления, достигаемых удивительным феноменом музыкального языка – *интонацией* – во всём многообразии её выразительных и изобразительных качеств.

В области классических специализаций – музыкальной критики, лекторской пропаганды, научно-исследовательской области и в музыкальной педагогике – в разделе «Модели музыковедческой профессии» курса «Введение в специальность «Музыковедение» желательна новая профориентация в трёх направлениях: 1. Овладение новыми интенсивными методами обучения музыкальному языку неспециалистов; 2. Внедрение в область профессиональной музыкальной педагогики творческих методик развития воображения; 3. Организация, учебные планы и методическое обеспечение частной музыкальной школы⁷.

Настало время, когда музыка при содействии музыковеда может и должна занять прочное место в комплексе воспитания талантливого мышления во многих областях профессиональной деятельности: как один из эффективных и радикальных приёмов развития невербальных форм мышления, она способна служить могучим стимулом развития творческих способностей человека.

Раздел II. Профессиональные основы музыковедческой деятельности ставит целью освоение навыков творческого музыковедческого труда. Он основан на внедрении деловых игр, проблемных ситуаций, упражнений по постановке мышления,

тренировки памяти, воображения, активизации внимания. Студенты овладевают навыками сравнения, обобщения, оценки, искусством вести полемику, выступать оппонентом в диалоге.

Ведущие темы этого раздела – «Рациональные приёмы работы с информацией», «Техника конспектирования», «О метафоричности и точности музыковедческого слова», «Музыкознание как наука и искусство», «Научные и художественные приёмы в профессиональной деятельности музыковеда». Они обучают аналитической работе по созданию методических материалов, работе с медиасредствами.

Уделяется внимание необходимости формирования навыка самостоятельно добывать информацию, анализировать её, систематизировать, критически оценивать.

Раздел III. Актуальные проблемы теоретического и исторического музыкознания содержит обзор направлений в области науки и педагогики с выявлением проблемных ситуаций, анализом противоречий и парадоксов в современном состоянии научной методологии, учебно-методической практики.

Одна из тем, к примеру, посвящена проблеме интеграции искусства и науки с её выходом в возможности психофизиологического воздействия музыки, перспективы развития прикладного музыкознания. Педагогические проблемы концентрируются вокруг центральной идеи о необходимости внедрения в учебный процесс творческих методов как путём их трансформации и заимствования из смежных областей, так и через создание специальных методик развивающего обучения. Современный педагог любого звена образовательной системы – это *педагог-исследователь*.

«Введение в специальность «Музыковедение» в связи с поставленными задачами целостного представления о будущей профессии (и формирования основных навыков будущей деятельности как творческой) требует нарушения традиционного ритма в обучении предмету – последовательности его изучения один раз в неделю в течение полугодия. Такой ритм теряет смысл, мешает достижению нужного эффекта. Интенсивный способ прохождения данной программы заключается в следующем: отводятся три рабочих дня, обозначенных в расписании деканата, и из расчёта четырёхчасовой нагрузки в день концентрированно, ежедневно в течение трёх недель, проходится весь курс с учётом времени на самостоятельную работу студентов по подготовке соответствующих тем («Техника конспектирования», «Рациональные приёмы работы с информацией» и т. п.). Кратчайший путь к знанию, не перебиваемому в это время никакими другими специальными дисциплинами (остальные предметы вступают в расписание после трёх недель обучения), даёт наибольший эффект, закладывая твёрдые основы профессионализма.

Тематический план курса «Введение в специальность «Музыковедение»

Продолжительность курса – 3 недели.

Общий объём аудиторной учебной нагрузки совместно с кафедрой истории музыки 36 часов

(по кафедре теории музыки – 18 часов)

| № | Название темы | Количество часов |
|-----|--|----------------------------|
| 1. | Введение в программу обучения. Предметы инновационного цикла: «Поэтика и семантика музыкального текста», «Основы музыкального интонирования», «Ансамблевое музицирование», «Чтение музыкального текста». Знакомство с историей УГАИ и организацией работы кафедр истории и теории музыки | 1 |
| 2. | Наука в учебном процессе. Знакомство с содержанием и результатами исследований Лаборатории музыкальной семантики УГАИ | 1 |
| 3. | Модели музыковедческой профессии: – музыковед-лектор – музыковед-критик – музыковед-редактор – музыковед— исследователь – музыковед-фольклорист – музыковед-педагог | 3- каф. теории |
| 4. | Модели музыковедческой профессии. О перспективах развития прикладного направления и новых специализациях музыковедов: – музыковед-фонодизайнер – музыкотерапевт – организатор музыкальной жизни – журналист – частная музыкальная школа в профессиональной деятельности музыковеда | 1 |
| 5. | Музыказнание и смежные науки: философия, эстетика, филология, психология, точные науки. Методы музыказнания | 1 |
| 6. | Музыказнание как искусство и наука: научные и художественные приёмы в профессиональной деятельности музыковеда | 1 |
| 7. | Актуальные проблемы исторического музыказнания | 1 |
| 8. | Актуальные проблемы теоретического музыказнания | 1 |
| 9. | Актуальные проблемы современной педагогики | 2 |
| 10. | О работе СНО и работе в спецклассе | 1 |
| 11. | Библиотека и библиографическая работа в деятельности музыковеда. Ведущие музыкальные периодические издания | 1 |
| 12. | Азбука исследовательского труда. Рациональные приёмы работы с информацией. Техника конспектирования | |
| 13. | О метафоричности и точности музыковедческого слова | 1 |
| 14. | Азбука исследовательского труда. Психологический практикум по развитию воображения, памяти, наблюдательности, логики мышления | 1 |
| 15. | Искусство вести полемику | 1 |
| 16. | Азбука исследовательского труда. Основные приёмы группировки, систематизации, классификации материала | 1 |
| 17. | Азбука исследовательского труда. Сравнение, анализ и оценка как основные операции альтернативного мышления | 1 |
| | | 18 час. – каф. теории муз. |

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Семёнов С. Н. Принципы построения общей теории творчества. VI семинар по проблемам методологии и теории творчества. – Симферополь, 1984. – С. 29–32.

² Эксперименты по перестройке учебного плана и разработка ряда спецкурсов специальности «Музыковедение» проводились и проводятся в Уфимской государственной академии искусств с 1983 г. Основные принципы перестройки обучения первоначально были изложены в статье: Шаймухаметова Л. Н., Танкелевич Е. Л. «Воспитывать творческое мышление», опубликованной в журнале «Советская музыка» (1988, № 9, с. 101–111).

³ См. авторские инновационные Программы для вузов: Холопова В. Н. Теория музыкального содержания. – М., 2010; Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. – Астрахань, 2001; Шаймухаметова Л. Н. Поэтика и семантика музыкального текста. – Уфа, 2011; Она же. Современные музыкально-педагогические системы. – Уфа, 2005; Она же. Основы музыкального интонирования. – Уфа, 2005.

⁴ Предмет преподавался в УГАИ в течение первых двух недель по тематическому графику (см. приложение) с нагрузкой 3–4 часа в день в объёме часов типового учебного плана, с выключением других специальных и общепрофессиональных дисциплин на период прохождения этого курса.

⁵ Подготовку этой специализации возможно вести в рамках существующего учебного плана путём дополнения его набором соответствующих спецкурсов, а также изучения компьютерных технологий, овладения дидактическими медиаресурсами.

⁶ В учебных планах Министерства культуры РФ может соответствовать квалификации «Организатор музыкальной жизни».

⁺ В УГАИ имеется опыт разработки и внедрения в обучение инновационных форм всех трёх направлений. Он нашёл отражение в проектах, авторских программах, публикациях и изданиях Лаборатории музыкальной семантики. См. официальный сайт ЛМС: www.lab-ms.narod.ru

ЛИТЕРАТУРА

Музыкознание и смежные науки

1. Альтшуллер Г. С. Творчество как точная наука. – М., 1979.
2. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. – 1980. – № 10. – С. 99–109.
3. Варга Б., Димень Ю., Лопариц Э. Язык, музыка, математика / пер. с венгер. Ю. Данилова. – М.: Мир, 1981.
4. Волкова П. С. Синестезия как условие понимания // «Прометей» – 2000 (о судьбе светомузыки: на рубеже веков): мат. междунар. конф. – Казань: Фэн, 2000. – С. 81–83.
5. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). – Казань: Изд.-во Казанского ун-та, 1987.
6. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика–XXI, 2003.
7. Искусство, наука, техника: пути сопряжения: тез. докл. к IV Всесоюзному науч.-практ. семинару. – Уфа, 1990.
8. Кац Б. О культурологических аспектах анализа // Советская музыка. – 1978. – № 1. – С. 37–43.
9. Коляденко Н. П. Музыкально эстетическое воспитание: синтезия и комплексное воздействие искусств: учеб. пособие. – Новосибирск, 2003.
10. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск, 2005.
11. Холопова В. Н. Музыкальное образование в перспективе гуманитаризации высшего образования // Современные тенденции в организации высшего музыкального образования: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – Вып. 93. – С. 20–29.
12. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.

Музыка как вид искусства

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
2. Арнонкур Н. Программная музыка – концерты Вивальди, ор. 8 // Советская музыка. – 1991. – № 11, с. 92–94.
3. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). – М., 1997.
4. Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981.
5. Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. – М.: Кимос-Ард, 1997.
6. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., – 1985.
7. Комарницкая О. В. Драма, эпос, сказка, лирика в русской классической опере XIX в. // Русская опера XIX в. – М., 1991.
8. Лебедева В. В. Детский программный фортепианный цикл в русской музыке // Музыкальная академия. – 2008. – № 1. – С. 181–190.
9. Лукьянов В. Учение об интонации Б. В. Асафьева и его разработка в советской теоретической литературе // Музыка в социалистическом обществе. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 192–219.
10. Мазель Л. А. Музыкальное образование и достижения других наук // Советская музыка. – 1974. – № 4. – С. 24–35.
11. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки / ред.-сост. В. Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – С. 141–155.
12. Михайлов А. Музыка в истории культуры. – М.: Музыка, 1998.
13. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки: исследование. – М.: Музыка, 1990.
14. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994.

15. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2000.

16. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: уч. пособие для муз. вузов и вузов искусств. – М., 2010.

17. Холопова В. Н. Сознательное и бессознательное в восприятии музыкального содержания. – М., 2002.

18. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – М.: ПРЕСТ, 2002.

19. Цукер А. Особенности музыкального гротеска // Советская музыка. – 1969. – № 10. С. 42–45.

20. Чередниченко Т. В. Терминологическая система Б. Асафьева // Музыкальное искусство и наука. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 4. – С. 215–229.

21. Чернова Т. Лирика – род музыкальной организации // Проблемы музыкознания. – М., 1975. – Вып. 1.

22. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 13–45.

Теория музыкального содержания как новое научное направление музыкознания

1. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. – Изд. 2-е, испр. – Астрахань: Волга, 2009.

2. Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: учеб. пособие. – Астрахань, 2005.

3. Казанцева Л. П. Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – №1. – С. 25–30.

4. Казанцева Л. П., Холопова В. Н. Тайны музыкального содержания в российской науке // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1(4). – С. 22–28.

5. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2006.

6. Музыкальное содержание. Наука и педагогика: Российская науч.-практ. конф. (4–5 декабря 2000 г.) / Моск. гос. консерватория; отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. – М.; Уфа, 2002.

7. Музыкальное содержание. Наука и педагогика: мат. Всероссийской науч.-практ. конф. 3–5 декабря 2002 / отв. ред.-сост. Л. П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2002.

8. Музыкальное содержание. Наука и педагогика: III Всероссийская науч.-практ. конф. 26–29 апреля 2004 г. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2005.

9. Холопова В. Н. Музыкальное содержание: воз культуры – наука – педагогика // Музыкальная академия. – 2001. – № 2. – С. 34–41.

10. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 15–24.

Поэтика, риторика и семантика музыкального текста

1. Алексеева И. В. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере бассо-остинатных

жанров). – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002.

2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.

3. Байкиева Р.М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1(2). – С. 203–209.

4. Баязитова Д. И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1(2). – С. 210–213.

5. Баязитова Д. И. О категориях музыкального содержания (научный и педагогический аспекты) // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат. III Всероссийской науч.-практ. конф. 26–29 апреля 2004 г. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: ГИЦ УГАИ. – С.551–557.

6. Гончаренко С. С. О поэтике оперы: учеб. пособие. – Новосибирск, 2010.

7. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: монография / РАМ им. Гнесиных. – М., 1998.

8. Кац Б. В. Сюжет в баховской фуге // Советская музыка. – 1981. – № 10. – С. 100–110.

9. Крылова Л. Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. / ред.-сост. Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 59–77.

10. Крылова Л. Л. Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. – 1975. – № 8. – С. 92–97.

11. Медушевский В. В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – Л., 1986.

12. Папуш М. П. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. / сост. Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 135–174.

13. Петров А. Н. Лирический сюжет в инструментальной музыке // Советская музыка. – 1985. – № 9. – С. 72–74.

14. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. – М., 1990.

15. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. – М., 1999.

16. Ходжава Р. К. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением // Современные тенденции в организации высшего музыкального образования: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987. – Вып. 93. – С. 86–108.

17. Ценова В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: монографическое исследование. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000.

18. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 31–43.

Музыкальный текст и исполнитель

1. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Й. Гайдна // Исторические проблемы музыкознания: сб. тр. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; РАМ им. Гнесиных. – М., 1999. – Вып. 156. – С. 136–150.

2. Байкиева Р. М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2. – С. 203–209.

3. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. – М., 1993.

4. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков: очерки. – М.: Музыка, 1990.

5. Мельникова Н. И. Старинное клавирное исполнительство: учеб. пособие по курсу «История фортепианного искусства» для студ. фортепианных факультетов муз. вузов. – Магнитогорск, 2005.

6. Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004.

7. Понизовкин Ю. В. Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И. С. Баха: РАМ им. Гнесиных. – М., 1996.

8. Савшинский С. И. О работе с музыкально одарёнными детьми // Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. / ред.-сост. В. А. Натансон. – М.: Музыка, 1979. – Вып. 1. – С. 37–43.

9. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика–XXI, 2004.

10. Тараева Г. Р. Артикуляция в инструментальной музыке XVIII века и ритмика текста в вокальных жанрах // Старинная музыка сегодня: мат. науч.-практ. конф. 16–19 декабря 2002 г. – Ростов н/Д. – 2004. – С. 101–118.

11. Тараева Г. Р. Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация // Старинная музыка сегодня: мат. науч.-практ. конф. 16–19 декабря 2002 г. – Ростов н/Д. – 2004. – С. 8–22.

12. Третьяченко В. Ф. Музыкальный текст и его роль в формировании основ скрипичного исполнительства. – Новосибирск, 2011.

13. Хлыбова С. Н. Искусство генерал-баса в музыке стилей // Музыкальная академия. – 2003. – № 1. – С. 183–185.

14. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. – СПб.: Алетейя, 2001.

15. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста и практическая работа исполнителя // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: Изд.-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 319–332.

Инноватика в музыкальной педагогике

1. Креативное обучение в Детской музыкальной школе: научно-методический вестник Лаборатории музыкальной семантики: приложение к российскому специализированному журналу «Проблемы музыкальной науки» / автор и руководитель проекта Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2008. – 2011 (№ 1–14). Продолжающееся издание.

2. Как учат музыке за рубежом / сост., авт. предисл. Д. Дж. Харгривз, А. К. Норт. – М.: Классика–XXI в., 2009. – (Мастер-класс).

3. Как преподавать сольфеджио в XXI веке / сост. О. Берак, М. Карасёва. – М.: Классика–XXI в., 2009. – (Мастер-класс).

4. Как учить музыке одарённых детей / сост. Е. Ключникова. – М.: Классика–XXI в., 2010. – (Мастер-класс).

5. Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе общего фортепиано: методическая разработка в помощь слушателям ПФК. – Уфа, 2001.

6. Тараева Г. Р. Интерпретация как учебная дисциплина в вузе // Советская музыка. – 1982. – № 7. – С. 63–68.

7. Чертовской А. Инновационные подходы к методике обучения на фортепиано взрослых начинающих // Методология музыкального образования: сб. тр. МПГУ. – М., 1999. – С. 83–88.

8. Шабалина Л. К. Региональная музыкальная культура как объект изучения в контексте вузовской науки и образования // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 119–122.

9. Шаймухаметова Л. Н. Об авторской программе «Основы музыкального интонирования» (для фортепианных отделений вузов) // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат. III Всероссийской науч.-практ. конф. 26–29 апреля 2004 г. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. – С. 557–579.

10. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат. I Всерос. науч.-практ. конф. 4–5 декабря 2000 г. / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова / МГК им. П. И. Чайковского. – М.; Уфа, 2002. – С. 84–101.

Шаймухаметова Людмила Николаевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки,
заведующая Лабораторией музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова





М. Н. ДРОЖЖИНА

*Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки*

УДК 78.03(4/9)

ОБ ОДНОЙ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИРАНА

Масштабность и научная значимость изучения музыкальной культуры Ирана предопределены её богатством и широтой распространения. Резкая смена цивилизационной парадигмы, произошедшая в VII веке нашей эры в результате замены зороастрийского мировоззрения на ислам, обусловила наличие двух принципиально разных этапов в её развитии. В силу этого крайне сложно обнаружить универсальные, объединяющие тенденции в изучении обозначенных этапов. Тем не менее представляется возможным обозначить одну из них, не только характеризующую современную ситуацию, но и работающую на перспективу. Это стремление к так называемому изучению «живой музыки», возникшее в контексте функционирования устной профессиональной традиции и обусловленное проблемами, возникающими в результате письменной фиксации образцов.

Парадоксально, но корни этой тенденции были заложены ещё в основании музыкально-теоретической концепции музыки ислама. Речь идёт о традиции трактатописания. Её расцвет приходится на XV–XVI века, а диапазон рассматриваемых проблем можно в самом обобщённом виде обозначить как совокупность духовных, художественно-эстетических и социальных явлений, связанных с музыкальной теорией и практикой. На протяжении веков она оставалась формой отражения и осознания реалий музыкальной культуры, а именно – таких компонентов, как музыкальные идеалы, сакральность, образование, исполнительская практика и т. д.

Труды на арабском языке Абу Насра аль-Фараби (IX в.), Абу Али ибн Сино (X–XI в.), Сафи ад-Дина Урмави (XIII в.) не только дают представление о музыкальной теории, но (при всей своей схоластичности) в некоторой степени отражают явления музыкальной практики. Поэтому, вслед за Е. Бертельсом и Г. Шамилли [7], не будем воспринимать как истину в последней инстанции вывод Г. Фармера о чётком

разграничении трактатной традиции на схоластическую и практическую. В действительности формировалась теоретическая концепция исламской музыки, имеющая серьёзный выход в практику. В контексте настоящей статьи отметим, что именно здесь были заложены основы исследовательских традиций, продолженные до настоящего времени.

В качестве наглядного примера можно привести концепцию звука Аль-Фараби. В противоположность пифагорейской школе, не признававшей авторитета слуха в области звуков и принимавшей за исходную точку рассуждений лишь вычисления и измерения, учёный полагал, что только слух имеет решающее значение в определении звуков. В 1978 году иранский физик и учёный, доктор Мехди Баркешли опубликовал книгу о научных идеях Аль-Фараби [8], подчёркивая их объективность и научную значимость. Симптоматично, что противоположные идеям Аль-Фараби акустические принципы, обозначенные в первой половине XX века одним из сторонников внедрения музыки западного типа – Алиаги Вазир, в настоящее время являются дискуссионными для музыкальной иранистики¹.

При этом не вызывает сомнений, что практическая направленность явно преобладает в более поздних по времени создания трактатах персоязычной традиции. Это трактаты Мухаммада Нишапури (XII в.), Зайнуллобиддина Хусайни (XIV в.), Наджмиддина Кавкаби (XVI в.) и др., где представлено своеобразное руководство для профессионального музыканта, книга, написанная учителем (устодом) для своего ученика (шогирда).

Именно в практическом направлении трактатной традиции современные исследователи устного профессионального музыкального искусства обнаруживают новые пути решения проблем изучения живой музыки². Одна из этих проблем была связана с тем, что в условиях записи (в виде постфиксации) исследователь имел дело с некоторой застывшей

структурой-схемой, но не с живым музыкальным организмом. Ключом к преодолению такой застылости стали трактаты персоязычной традиции, подсказавшие подход к изучению устного профессионального творчества с позиций осознания закономерностей творческого процесса³. Кроме того, этот опыт послужил ориентиром в укреплении исполнительской традиции, возрождению школы «устод-шогирид»⁴. В сочетании с историческими, этнографическими, герменевтическими методами исследование трактатов даёт убедительные результаты, позволяющие получить комплексное представление о живой музыкальной традиции⁵. В данном направлении с 1988 года в Германии (под руководством Юргена Эльснера) начала действовать «Группа макама», ориентированная на изучение источников⁶.

Таким образом, в XX столетии трактатная традиция сама стала объектом исследований, в совокупности с археологическими и литературными источниками предоставляя информацию о процессах развития музыкального искусства и культуры Ирана. Одновременно она способствовала сохранению профессиональной исполнительской традиции. В силу общих культурных корней, это был один из путей изучения и сохранения других культур – азербайджанской, таджикской, узбекской.

В отношении музыкальной культуры Ирана доисламского – зороастрийского периода отметим, что вплоть до конца XX столетия представления о ней складывались благодаря исследованиям археологов, историков, философов, литературоведов. Но и здесь, наконец, начинает проявляться рассматриваемая нами тенденция к изучению музыки, непосредственного её живого звучания.

Предварительно отметим: несмотря на то, что в названиях некоторых разделов Авесты (свода священных текстов зороастризма) зафиксированы музыкальные понятия (Гаты – песнопения), собственно музыкальный аспект на протяжении долгого времени оставался неисследованным. При этом подчеркнём: ещё Геродот отмечал, что ахеменидские жрецы поют свои гимны (об этом см.: [5]). Священные гимны отождествлялись с равномерностью и магической силой воздействия, а неразмеренными песнопениями обращались к пастве лжежрецы (демонстрация чрезмерности и недостаточности).

В среде современных зороастрийцев⁷, тысячами с благоговением передающих из поколения в поколение свои культовые традиции, основатель религии Заратуштра считается самым великим певцом. Они утверждают, что Заратуштра Хаечатаспа Спитама (1768 до н. э.) был автором Гат⁹ – древнейшей части Авесты. Он пел Гаты, применяя четыре метода, создавая четыре тона одновременно: утробным голосом, грудным, горловым и «от макушки». Но сейчас таких уникальных певцов нет, – сожалеют его последователи⁹.

Тем не менее, учитывая предельно бережное отношение зороастрийцев к своим традициям, можно по современному звучанию этих гимнов сделать предположение об их изначальной музыкальной основе.

Однако, при столь явной музыкальности современной культурной практики зороастрийцев, имеющей к тому же древнейшие корни, автору настоящей статьи удалось обнаружить всего три (!) работы, посвящённые этой стороне Гат¹⁰. Самая ранняя – статья известного иранского этномузыковеда и композитора М. Дарвиша (1997) [9]. Автор даёт обзор музыкальных религиозных традиций народов Ирана, среди них – и зороастрийская. Подчёркивая необходимость изучения зороастрийской музыки иранцев, он мотивирует это целым рядом обстоятельств. И, прежде всего, тем, что песнопения, которые сейчас можно услышать в храме Дарбе Мехр (храм Поклонения Солнцу) являются непосредственным продолжением традиций исполнения Гат (песнопений, создание которых связывают с именем самого Заратуштры) или других частей Авесты.

Сравнивая (на основе слухового опыта) пение иранских и индийских зороастрийцев, автор полагает, что с точки зрения сохранения традиций, иранское исполнение чище и точнее¹¹. Кроме того, М. Дарвиш усматривает в нём параллели с некоторыми методами чтения Корана, а также с исламскими паломническими песнями и молитвами¹². В разделе, посвящённом музыке ислама, автор уточняет: в ходе исследований он видел ряд примеров речитации Корана и некоторых молитв, паломнических песен и восхвалений, напоминающих своими структурами, паузами, ритмом чтение Авесты зороастрийскими молебными (священниками).

В несколько ином ключе показал жизненность древней музыкальной традиции в своей докторской диссертации, защищённой в 2005 году в лондонском университете, композитор и исследователь Раймонд Мирза [11]. Автор сравнивает три варианта традиции – два по горизонтали (современные индийский и иранский) и один по вертикали – записанный в Индии шестьдесят лет назад. Он выявляет шесть интонационных структур, которые лежат в основе всех трёх вариантов, обозначает их понятием ДНК, подчёркивая этим значение структур как общей генетической основы.

Чуть позднее (в 2007 году) появляется масштабная статья российского лингвиста Владимира Иванова, где зороастрийскому пению дано объяснение с помощью детального лингвистического анализа [5]. На основе слухового опыта, полученного в результате общения с носителями традиции – зороастрийскими священнослужителями и учителями пения, учёный приходит к выводу, что анализ мелодической и фонетической информации, содержащейся в современных исполнениях Авесты, может много

дать для восстановления древней формы авестийского языка. В контексте настоящей статьи крайне важно отметить категорическое неприятие В. Ивановым гипотезы о более позднем «омузыкаливании» Гат, об изначальном отсутствии в них мелодического элемента.

Так же, как и М. Дарвиш, исследователь прибегает к сравнению индийской (гуджаратской) и иранской (йездо-керманской) практик исполнения Авесты. И, несмотря на различие подходов, их выводы в целом совпадают¹³. Иранская ветвь, пережившая меньше потрясений (смены субстрата, деформаций тонической и ритмической основ), лучше отражает древнее состояние традиции. Автор предполагает: новые источники информации, обеспечивающие и живое звучание, и ознакомление с устной теорией, приводят к появлению не свойственных европейской исследовательской школе аспектов. К их числу он относит мелодическую основу.

Попутно отметим, что при прослушивании двух вариантов Гаты Аша Вахишта (индийского и иранского), предложенных студентам Новосибирской консерватории в факультативном курсе «Музыкальная культура Ирана» (читаемом автором настоящей статьи), на слух (без затруднений) был определён «родной» для традиции иранский вариант. В результате исключительно слухового анализа были также обозначены моменты развития единого ядра, свойственные иранской классической музыке.

Таким образом, музыкальный аспект Авесты ждёт своих исследователей. Уже сейчас на основании имеющихся предварительных наблюдений, слухового опыта, а также исторических данных об истоках классической традиционной музыки иранских народов можно утверждать, что последняя имеет черты сходства с авестийским пением. Возможно, уточне-

ние параметров ДНК, обнаруженных Раймондом Мирзой и их сравнительный анализ с ладами этой классической музыки – макамами¹⁴, может открыть новую страницу в музыкальной иранистике¹⁵. Чрезвычайный интерес представляет сокрытая до настоящего времени «устная теория» этой явно профессиональной (и древнейшей по отношению ко всем ныне существующим) традиции.

К изложенному добавим, что в настоящее время в изучении музыкального искусства и культуры Ирана отчётливо проявились два направления, в определённой степени обусловленных рассматриваемой в данной статье тенденцией:

1. Выявление социальных факторов бытования музыки. В качестве яркого примера можно привести сборник статей «Музыка и общество в Иране» [11]¹⁶.

2. Исследования, включающие непосредственное обращение к воспринимающему субъекту и возможность отклика сознания последнего на это обращение. В некотором роде они сопоставимы с развитием на новом уровне традиции трактатописания, конкретно – её фарсоязычной ветви. Образцом может служить труд Ж. Дюринга «Искусство персидской музыки» (1991), где заключительным разделом является урок музыки (с приложением видеозаписи) известного исполнителя, знатока радифа Дариуша Сафвага [10].

Рассмотренная в статье тенденция к анализу и отражению особенностей живого звучания и творческого процесса не является прерогативой музыкальной иранистики. Но сам характер развития музыкального искусства и культуры Ирана, обусловивший становление мощного пласта устного профессионализма, на протяжении веков способствовал формированию исследовательской традиции, ориентированной на тесную связь науки с практикой, с реальным звучанием, с закономерностями творческого процесса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, установки А. Вазири не разделяют Х. Фархат, Б. Неттл, М. Дарвиш и др. учёные и музыканты.

² Речь идёт о работах современных исследователей А. Абдурашидова, В. Юнусовой, Г. Шамилли, Ж. Дюринга и др.

³ Безусловно, подобные трактаты не противоречат устному характеру творчества, так как их прочтение непременно должно быть дополнено непосредственным общением с устом. Иначе возникает ситуация, весьма неравнодушно описанная Е. Бергельсом: «...изложение их сбивчиво, противоречиво, и зачастую наиболее важные для нас сведения вообще не сообщаются ... Само собой разумеется, что успешное их использование возможно только в случае привлечения в качестве информаторов местных знатоков музыки, по традиции, от отцов и дедов усвоивших основы персидской музыкальной науки» [1, с. 520]. По данной проблеме см. также: [4].

⁴ См., например: [2].

⁵ Эти результаты мы видим в исследованиях Ж. Дюринга, Э. Зонис, Г. Фармера, С. Агаевой, Т. Джани-заде, А. Раджабова, И. Раджабова, Г. Шамилли, В. Юнусовой и др.

⁶ К настоящему времени в активе группы – семь международных симпозиумов. Последний – VII Международный симпозиум ICTM (Международный совет по традиционной музыке ЮНЕСКО) на тему «Азербайджанский мугам и музыка Среднего Востока» был проведён в столице Азербайджана Баку (март 2011) в рамках фестиваля «Мир мугама».

Одним из центров подобного изучения стали и республики Центральной Азии, в частности, Узбекистан. Здесь появляются работы методологического характера (см., например: [3]).

⁷ Если в древности зороастризм был распространён на территории Большого Ирана (охватывая территорию современного Ирана, республик Закавказья, Центральной Азии, Афганистана, Пакистана), то сейчас небольшие общины со-

хранились преимущественно в Иране (гебры Йезда и Кермана) и Индии (парсы в Гуджарати, Мумбаи).

⁸ В соответствии с поэтическими размерами они образуют 5 групп. В содержательном отношении разделяются на хвалебные и назидательно-дидактические.

⁹ Эти сведения, основанные на личном общении с носителями живой религиозно-певческой традиции, приведены в статье В. Иванова [5]. На первый взгляд они представляются мифом, гиперболой. Однако поверить им обязывает существующий в других культурах прецедент – горловое пение тувинцев (хоомей или хоректээр – «петь грудью»), монголов, бурят, алтайцев и др. Здесь исполнитель также извлекает сразу два, а иногда даже три звука одновременно, образуя своеобразное многоголосное соло.

¹⁰ О том, что поиски были достаточно добросовестными, косвенно свидетельствуют присутствующие во всех рассматриваемых статьях утверждения об отсутствии исследований в данной области.

¹¹ Следует обратить внимание на обозначенный момент сравнения. Он ещё будет фигурировать в ходе изложения.

¹² Они также, по мнению М. Дарвиша, очень напоминают христианское григорианское пение.

¹³ Подчеркнём, что В. Иванов не был знаком ни со статьёй М. Дарвиша, ни диссертацией Р. Мирзы.

¹⁴ Безусловно, мы не подвергаем сомнению известную концепцию о связи ладовых систем макамата с инструментом

(А. Абдурашидов, Ф. Кароматов, И. Раджабов и др.), которая в свою очередь свидетельствует о тесной связи теории с практикой, а в итоге – с живым звучанием. Так, сам термин «макам» обусловлен расположением пальцев на грифе струнного музыкального инструмента (танбура). В более ранней, доисламской персидской ладовой системе Хафтпарда («Семь ладов») это был барбат, а уд – в средневековом Дувоздахмакме (XII – примерно нач. XVIII в.). Однако факт остаётся фактом: в звучании песнопений Авесты (не предполагающих инструментального сопровождения) задействованы лады, совпадающие с известными макамами [5]. Этот момент не выглядит удивительным на фоне наличия аналогичной макаменной ладовой основы в речитации Корана.

¹⁵ И не только в иранистике. Думается, отмеченные в статье другого исследователя (М. Дарвиша) черты сходства с григорианским пением дают основания для поиска новых подходов и в григорианике.

¹⁶ Это XXXVIII том третьего, специального выпуска серии «Иранские исследования» [12]. Особый интерес в контексте настоящей работы представляют «Введение: Музыка и общество в Иране. Взгляд на прошлое и настоящее столетие», принадлежащее Венди С. Дебано (Wendy S. Deban). «Introduction: Music and society in Iran, a look at the past and present century», p. 367–372) и статья Ж. Дюринга «Третье тысячелетие Тегерана: музыка!» («Third millenium Tehran: Music!»), p. 373–398).

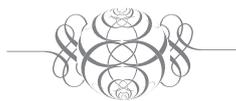
ЛИТЕРАТУРА

1. Бертельс Е. Э. Теория музыки в современном Иране // Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. – М., 1988. – С. 518–524.
2. Джумаев А. Б. Возвращаясь к естественному руслу: к проблеме нового прочтения исторических и теоретических знаний о макомате // Материалы мастер-класса по Шашмакому. – Ташкент, 2005. – С. 64–71.
3. Джумаев А. Б. Источниковедение. О задачах музыкального востоковедения Узбекистана по изучению средневековых трактатов о музыке // Общественные науки в Узбекистане. – 1982. – № 8. – С. 52–56.
4. Дрожжина М. Н. Художественная школа в каноническом искусстве // Музыка и ритуал: матер. междунар. конф. – Новосибирск, 2004. – С. 56–71.
5. Иванов В. Б. Три ветви авестийской фонетики // Памяти В. С. Расторгуевой: сб. ст. – М., 2007.
6. Лелеков Л. А. Авеста в современной науке. – М., 1992.
7. Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. – М., 2007.
8. Баркешли М. Научные представления Фараби о музыке. – Тегеран, 1357. – На перс. яз.
9. Дарвиш М. Р. Ритуал и религиозная музыка в Иране // Искусство / Центр искусств и исследований, Министерство культуры и исламской ориентации. – 1376/1997. – № 34. – С. 152–162. – На перс. яз.
10. During J., Mirabdolbaghi Z. and Safvat D. The Art of Persian Music. – Washington, 1991.
11. Mirza R. The House Of Song. Musical Structures In Zoroastrian Prayer Performance. – Ph.D. Thesis, Ethnomusicology. – School Of Oriental And African Studies, University of London, 2004.
12. Music and society in Iran / Iranian Studies // Special Issue: Volume XXXVIII, Issue 3, September, 2005.

Дрожжина Марина Николаевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры
музыкального образования и просвещения
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки





Dear readers of *Problemy Muzykal'noi Nauki!*

This time, the International Division offers articles by three distinguished authors. The text of a prominent American composer, theorist and philosopher, **Dr. Edward Green**, Professor of the Manhattan School of Music, addresses an interesting aspect of tonality in music of Ludwig van Beethoven, namely, its elliptical character. In this seemingly well-studied area, Dr. Green finds unexpected structures which required the application of his rich experience in the field of contemporary composition and philosophy. Tonal systems with doubled centers are widely represented in music of Wagner (e. g., tonality of *Tristan* is dual), while in music of Beethoven such characteristics have been first discovered by Dr. Green.

In his article, **Dr. Sergio Lanza** (musicologist, composer and philosopher from the University of Milano) offers strikingly fresh, original, yet simple approach. He applies the well-known (since Burmesiter) rhetorical figures to contemporary music. It is worth mentioning, that compositional techniques of the recent decades have proliferated so quickly and massively that they somewhat jeopardized the wide bandwidth channels of communication from a composer to a performer, and – further – to a listener, which were established in the common

Дорогие читатели!

Международный отдел предлагает вашему вниманию статьи трёх зарубежных авторов. Работа известного американского композитора и теоретика **Эдварда Грина, профессора** Манхэттенской музыкальной школы (Нью-Йорк) освещает интересный аспект тональности в музыке Бетховена, её эллиптичность. В этой, казалось бы, уже хорошо изученной области, доктор Грин находит неожиданные структуры. Для их обнаружения понадобился богатый опыт сочинения современной музыки. Очевидно, что доктор Грин черпает свои идеи из опыта композиции, а также его серьёзного увлечения философией. Двойные тональности, которые доктор Грин сравнивает с двойными звёздами, характерны для музыки Вагнера (вспомним тональность «Тристана»), но в музыке Бетховена они выявлены впервые.

Статья музыковеда, композитора и философа из Миланского университета, **доктора Серджио Ланцы** поражает свежестью, оригинальностью и, одновременно, простотой подхода. Он использует хорошо известные со времён Иоахима Бурмайстера термины музыкальной риторики и применяет их в анализе современной музыки. Техники композиции на Западе в конце XX века стали разрастаться с такой скоростью, что музыка начала утрачивать мощные каналы коммуникации между композитором, исполнителем и слушателем, которые были установлены ранее. И если в барочной музыке риторические приёмы были до-

practice. And, while in Baroque music rhetoric had played an important, yet, secondary role in relation to harmony, form and counterpoint, there is a paradoxical increase in the role of rhetoric in the post-WWII traditions (instead of expected decrease), which seems to become the main structural element.

Notre troisième auteur n'a pas besoin d'une introduction. **M. le Professeur Michel Imberty** est, sans aucun doute, le maître de la musicologie française. Néanmoins, la traduction de son article était une tâche très difficile. Si l'on dit que la poésie de Mallarmé "doit être traduite de la langue française à la langue française," le même s'applique à mon travail sur la traduction de cet article. Les catégories du temps et du sens en Debussy et Mallarmé sont vraiment complexe et elles résistent à la traduction. Je me rappelle le motto de la musicologie russe: le discours musicologique doit être aussi poétique que le caractère de l'objet de l'analyse. Il est vrai que professeur Imberty ait réalisé cet état du discours. Son écriture offre une proportion précise de rigueur scientifique et la liberté de métaphore poétique, qui peut devenir un modèle pour les musicologues russes enamorés par la musique de Debussy.

Dr. Ildar Khannanov

The Chief of the International Division PMN

полнительными по отношению к гармонии, контрапункту, метру и форме, то в произведениях, скажем, Жерара Гризе, обнаруженные доктором Ланцей фигуры выполняют существенную структурирующую и коммуникативную роль. Таким образом, роль риторики в современной музыке не только не утрачена, но и значительно возрастает вместе с усложнением других аспектов музыкальной композиции.

Автора третьей статьи, публикуемой в номере 10 во французском оригинале и в переводе, пожалуй, не надо представлять специально. **Доктор Мишель Эмберти** является одним из корифеев французского музыковедения. Его текст было нелегко переводить: если говорят, что стихи Стефана Малларме необходимо переводить с французского на французский, то текст доктора Эмберти о категориях времени и смысла в поэзии Малларме и в музыке Дебюсси не менее сложен в своей поэтике и символически. Вспоминаются заветы основоположников целостного анализа о том, что музыковедческий текст должен быть приближен по стилю к рассматриваемым музыкальным произведениям. Предлагаемый текст доктора Эмберти представляет прекрасный образец такого сочетания научной строгости с импрессионистическим богатством поэтических метафор. Он также является примером музыковедческого дискурса французского учёного о французской музыке и может послужить моделью для исследования творчества всеми любимого в России Дебюсси.

Доктор Ильдар Ханнанов

зав. Международным отделом журнала «ПМН»

ЭДВАРД ГРИН

Манхэттенская музыкальная школа

УДК 781.135

БЕТХОВЕН И ЭЛЛИПТИЧЕСКАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ

Данный очерк написан на основе моих исследований малоизвестных (и при этом весьма волнующих) аспектов Бетховенского использования тональности. Одной из необычных черт его музыки, которую представлю здесь вкратце, хотя обстоятельное её изучение может составить целую книгу, является так называемая «эллиптическая» тональность. По моему убеждению, она стала одной из наиболее новаторских характеристик его музыки.

Стандартное представление тональности – с единой «тониной» как несомненным центром притяжения – может быть сравнимо с представлением окружности в математике. При этом эллипс имеет отличные от окружности характеристики. В нём присутствуют два фокуса, и каждый из них служит центром и независимой точкой притяжения: согласно Кеплеру, планеты движутся по эллиптической траектории.

Хотя Бетховен в основном использовал «стандартную» тональность, можно видеть явные признаки того, что он с регулярной частотой связывал тональности также в «эллиптические» пары. Возьмём, к примеру, поразительное совмещение в начале Скерцо¹ «Пасторальной» симфонии (пример № 1): молниеносное изменение тональной ориентации, когда *fis* в *D dur*'ном трезвучии резко противоречит тому, что было перед этим натуральным *F dur*'ом в соответствии с ключевыми знаками².

Пример № 1

The musical score for Example 1 is in 3/4 time, marked Allegro. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows a piano (*pp*) introduction in F major. The second system features a *dolce* marking and a sharp tonal shift to D major, indicated by a key signature change and a sharp sign above the first note of the treble clef. The third system continues in D major.

Однако самым важным является не просто неожиданность. Именно в этом пассаже *совокупность* двух тональностей выражает единую тематическую идею – идею, которая осталась бы не завершённой, если бы эти две ноты не звучали вместе. Кто ещё до

Бетховена в самом начале части делил свою тему прямо посередине таким смелым, с позиции тональности, способом? Насколько мне известно, никто.

В то же время, это не единственный пример, когда Бетховен резко перескакивает из *F dur*'а в *D dur*, придавая этому определённую тематическую значимость. Рассмотрим Багатель *F dur* ор. 33 № 3. Здесь, без всякой гармонической связки мы слышим мелодию сначала в одной тональности, а затем – в другой, при этом каждое из двух проведений завершается полной аутентичной каденцией (пример № 2).

Пример № 2

The musical score for Example 2 is in 3/8 time, marked Allegretto. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *p* and *sf*, showing a melodic line in F major. The second system is marked *pp* and *cresc.*, showing a melodic line in D major. The piece concludes with a first ending bracket.

И снова мы должны задать вопрос: где можно найти исторический прецедент для такого хода? При всём гайдновском чувстве юмора в его «словаре» мы подобных «шуток» не найдём. Может быть, ближе всего к этому стоит «двойное» представление главной темы финала в его поздней фортепианной Сонате *Es dur*. Однако тональный контраст – *Es dur* и *f moll* – не подразумевает никаких смещений тонального притяжения. Мы просто воспринимаем второе проведение всего лишь как диатоническую последовательность внутри «непотревоженного царства» *Es dur*'а.

Один из возможных источников бетховенской тональной смелости – желание поставить две прямо противоположные тональности в оппозицию друг другу – может быть найден в музыке К. Ф. Э. Баха. Уже в 1742 году Бах «сталкивает» друг с другом *E dur* и *G dur* в начале своей Сонаты *E dur*, Wq. 48 № 3 (такты 9–16). Тем не менее, здесь происходит нечто другое. Нам не предлагается «электрический шок» от моментального контакта с «оголёнными» несовместимыми тональностями, как у Бетховена. Ведь у него на самом деле совершается стремительный акт гармонической алхимии. *E dur*

становится *e moll'*ем, преобразуется в *G dur*, скальзывает в *C dur* и возвращается в *G dur*, – всё это в пределах второго предложения из восьми тактов³. Более того, там, где Бетховен разделяет свой пассаж по одному принципу (по принципу тональности), он соблюдает его единство по другому принципу, а именно, – с точки зрения мелодии. К. Ф. Э. Бах же ничего подобного не делает.

Вероятно композитором, наиболее близко подошедшим к бетховенской концепции совмещённых, или «эллиптических», тональностей был Моцарт. Рассмотрим начало Квартета К. 465. В самом деле, здесь мы слышим удивительное сопоставление тональностей: драматическое выступление *C dur*'а против *b moll'*а (пример № 3)⁴.

Пример № 3

Adagio

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello

Dynamic markings: *p*, *cresc.*, *f*

Тем не менее взгляд на Бетховенскую увертюру «Кориолан» показывает, насколько различны действия двух мастеров. Там, где Моцарт смягчает звуковой эффект от несовместимости тональностей путём деликатной привязки доминанты *c moll'*а к тонике *b moll'*а, соединяя их восходящим пассажем из параллельных малых терций, а затем, по мере развития композиции, заставляя нас понять, что движение к *b moll'*ю в басу является частью структурного перехода от тоники к доминанте, Бетховен – наоборот, создаёт между столь несовместимыми в обычной ситуации тональностями жёсткое противопоставление, выделяя этот момент драматической тишиной между ними (пример № 4).

В своём исследовании прихожу к выводу о том, что у Бетховена существует множество эффектов, которые могут быть адекватно объяснены только если допустить мысленное совмещение им конфликтующих тональностей, которые при этом создают «свер-

Пример № 4

Dynamic markings: *p*, *ten.*, *cresc.*, *f*

тональные» комплексы. Другими словами, для Бетховена тональность была не просто набором из 12 (или даже 24) первичных элементов; он также оперировал различными степенями «эллиптического» смешивания. Далее сосредоточимся на взаимодействии между тональностями *F dur* и *D dur*, но сначала – о некоторых методологических моментах. Первое: поскольку пространство статьи не позволяет мне обсудить этот технический феномен в его связи с философским и биографическим аспектами, что, на мой взгляд, было бы единственно верным музыкальным анализом, доверю читателю рассмотреть эти связи самостоятельно. Наилучшим из известных мне способов сделать это является применение методологии эстетического реализма, которая была разработана в начале 1940-х годов великим американским философом искусства Эли Сигелом. Его базовый принцип изложен в следующем постулате: «Мир, искусство и личность объясняют друг друга: каждое из них есть эстетическая идентичность другого»⁵.

Мой второй методологический пункт (а здесь мой взгляд нацелен на технику) состоит в том, что в своей наиболее характерной форме «комплексная» тональность оказывается тем, в чём Бетховен представляет свой основной тематический материал дважды – в каждой из тональностей и в тесном сопоставлении. Иногда, как например, в «Пасторальной» симфонии, тема разделяется неожиданным смещением тонального фокуса. Однако более часто, как например, в Багатели, нам предлагается вся тематическая идея дважды⁶. В любом случае совместное действие тональной дивергенции и мотивной идентичности создаёт новый, «эллиптический» эффект⁷. Так что, положение противоположностей в эстетическом взаимоотношении достаточно ясно!

Хотелось бы также уточнить, что здесь не говорится о «битональности» в современном значении. То, что делает Бетховен, не является ни одновременным сложением тональностей, ни положением полной их равнозначности. Один из элементов *всегда* доминирует. Например, когда он совмещает *F dur* и *D dur* в единый комплекс, он *всегда* сохраняет *F dur*

как центральную тональность. Аналогично, соединяя *C* и *b* – в контрастирующем *dur* либо *moll* – он оставляет *C dur* более сильной тональностью⁸.

Имея это в виду, вернёмся к отношению между *F dur* и *D dur*⁹. Несут ли в себе эти тональности для Бетховена тайный магнетизм, который соединяет их друг с другом в его мышлении с ранних лет?

Рассмотрим «Кантату на смерть Императора Йозефа II», написанную в 1790 году. Соотношения тональностей в ней – «стандартные» до тех пор, пока мы не добираться до драматического момента, когда от баса, солирующего «Dann kam Joseph», музыка не переходит плавно к тому, что несомненно является лучшим из ранних произведений композитора: к арии сопрано и хору «Da stiegen die Menschen». Здесь *D dur* стремительно трансформируется в *F dur*¹⁰. Конечно же, здесь ещё нет слава двух различных тональностей в единый общий «комплекс», но мы уже видим сильное желание молодого автора поставить их как можно ближе друг к другу.

Двумя годами позже Бетховен сочинил серию вариаций для скрипки и фортепиано на моцартовскую «Se Vuol Ballare» (WoO № 40). Эта серия – первое произведение, написанное им после переезда в Вену. Что мы видим здесь? В целом, консервативное приращение тональностей: тема и двенадцать вариаций прочно привязаны к тонике в *F dur*'е. Привязаны – до момента «коды» последней вариации, когда вдруг мы слышим вторжение *D dur*'а (пример № 5). Эффект совершенно электризующий!

Пример № 5

Coda

Несколькими годами позже Бетховен ещё раз проделывает то же самое с другой серией вариаций, на этот раз для виолончели и фортепиано. Опять используется моцартовская тема «Ein Mädchen oder Weibchen» и снова – спокойствие *F dur*'а нарушается неожиданным вторжением *D dur*'а в финальной вариации. Можно рассмотреть также его фортепианную Сонату ор. 10 № 2, написанную в 1790-х гг. Её первая часть содержит «ложную» репризу в *D dur*'е, которая впоследствии очаровательно «корректируется», вдруг превращаясь в «истинную» репризу в *F dur*'е (пример № 6).

Пример № 6

В этом примере мы близко подходим к настоящему тональному смешению. Здесь ощущается интенсивное воздействие тонального разделения, поскольку оно слышится *тематически*, то есть в отношении отдельной мелодии – основной мелодии сонатной части.

В венский период творчества Бетховен ещё и ещё раз показывает, насколько он наслаждается встречей *F dur*'а с *D dur*'ом в непосредственной или относительной близости. Например, в середине Серенады для струнного трио (1796–97), «Thema con Variazioni» в *D dur*'е неожиданно сменяет «Allegretto alla Polacca» в *F dur*'е. Это – единственное «недиатоническое» соотношение тональностей, которое мы находим в этом произведении.

Принимая во внимание даты публикации Багате-ли ор. 33 (1803), а также свидетельства книги набросков, где упоминается о том, что Бетховен работал над

«Пасторальной» симфонией не многим позже этого времени, можно сделать вывод о том, что некий перелом в его тональном мышлении образовался в начале первого десятилетия XIX века. Также и знаменитая коллизия между тоникой и доминантой в его «Героической» симфонии, родившейся в этот же период, говорит о том же. Это означает, что в эти годы Бетховен активно исследовал новые пути постижения тональности – новые способы использования её элементов и их сложения в неожиданные сочетания.

Итак, давайте пойдём хронологическим путём и начнём с музыки из Восьмой симфонии, премьера которой состоялась в 1814 году. В коде последней части есть один любопытный пассаж. Для того, чтобы его оценить, необходимо вернуться немного назад, сначала – к репризе. Она, естественно, звучит в *F dur*'е (такт 355). Но чуть раньше (в 345-м такте) эта тема проводится в *D dur*'е. (Этот эффект напоминает то, что мы рассмотрели выше в Сонате op. 10). Теперь посмотрим на коду в этой части симфонии. Тема в фортиссимо резко переходит в *fis moll* (такт 380). Удивительно то, что здесь, и только здесь Бетховен изменяет ключевые знаки. На три диеза, как это полагается для *fis moll*? Удивительно, но нет! Он ставит два диеза.

И это в высшей степени странно, так как в указанных 12 тактах вовсе не слышно ни *D dur*'а, ни *h moll*'а – «правильных» тональностей для данных ключевых знаков. Тогда что же происходит? Насколько известно, это единственный пассаж во всей бетховенской музыке, где запись знаков при ключе является откровенно «ложной». Но давайте домыслим и дадим волю идее об «эллиптической тональности». Возможно, представив главную тему в *F dur*'е непосредственно перед этим странным изменением тональности и вернувшись к нему сразу же после этого (такт 392), композитор настолько свыкся с мыслью о «двух диезах в отношении к одному бемолю», что неосознанно «подскользнулся» в своей записи. Если это на самом деле так, то данный случай служит дополнительным свидетельством того, как прочно обе тональности соединились в сознании автора.

Возвращаясь в 1813 год, мы таким же образом можем увидеть явное совмещение *F dur*'а и *D dur*'а в Седьмой симфонии. Возьмём Скерцо. В конце первого раздела в тональности *F dur* Бетховен демонстрирует чередование знаков тональностей *A dur* и *F dur*, завершая его устойчивым *A dur*'ом. Темп мгновенно становится свободнее, и начинается Трио в *D dur*'е. Сопоставление *F dur*'а *D dur*'а настолько поразительно, что Бетховен использует его также для формирования у нас особого окончательного впечатления от этой части симфонии. Всего лишь за несколько тактов до двойной черты он прерывает Скерцо для очень короткой ссылки на «Трио» (пример № 7).

Пример № 7

Рассмотрим два небольших примера из театральной музыки композитора, созданной им около 1810–1811 гг. В «Эгмонте» финальная «мелодрама» звучит в *D dur*'е – это единственный момент его использования в тексте произведения. Сразу же за ней идёт завершающее «Sieges-Sinfonie» в тональности *F dur*. Такое тональное объединение одинаково важно в сопровождении к König Stephan. В критической точке сюжета хор исполняет «Eine neue stahlende Sonne» в *F dur*'е. В последующие моменты звучит «Maestoso con moto» в *D dur*'е. И даже в таком, казалось бы, второстепенном жанре как Шотландские песни, мы встречаемся с бетховенской тягой к мгновенным противопоставлениям этих двух тональностей. Следует иметь в виду, что op. 108 – «Двадцать пять шотландских песен» – опубликован в 1816 г. В нём каждая песня в *F dur*'е непосредственно следует либо после, либо наоборот, перед песней в *D dur*'е. Эта последовательность наблюдается во всех девяти песнях, в том числе, двух заключительных.

Как упоминалось выше, *F dur* и *D dur* – вряд ли единственные тональности, несущие у Бетховена «эллиптическую» идею. В последующем своём творчестве он, например, создал несколько шедевров, включающих «конструкцию» из тональностей *D dur* и *B dur*. Фактически, именно этот «эллиптический комплекс» был единственным в представлении композитора собственно двусторонним, потому что в разное время он пользовался *каждой* из этих двух тональностей как «основной».

В то же время, в поздних произведениях Бетховена, среди которых Missa Solemnis, Девятая симфония, Соната № 29 и Трио «Эрцгерцог», можно (и весьма часто) обнаружить вспомогательное применение комплекса *F dur* / *D dur*. К примеру, в Мессе эти тональности размещены друг против друга в центре «Credo». Основной тональностью в «Et incarnatus est» является *F dur*. А что дальше? А дальше идёт «Et homo factus est» в *D dur*'е¹¹. Также эти тонально-

сти присутствуют в центральной части «Agnus Dei». Здесь бетховенские гармонические ритмы особенно изысканны. (Вспомним, что это его поздний период). В то же время знаки, которые он использует, показывают, что им задуман плавный переход между *F dur* 'ом и *D dur* 'ом (в тактах с 190 по 208). Сама «плавность» говорит о том, что эти две тональности слились друг с другом в мыслях автора.

Завершим выборочное и краткое исследование примером из поздних квартетов композитора. В ор. 132 есть «Heiliger Dankgesang», написанный, по словам автора, «in der lydischen Tonart». При этом тональным центром является *F dur*. И какая же тональность появляется, когда композитор демонстрирует «Neue Kraft fühlend»? Оказывается, *D dur* (пример № 8).

Пример № 8

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system, starting at measure 25, is marked 'Molto Adagio' and shows the beginning of the 'Neue Kraft fühlend' section in F major. The second system, starting at measure 30, shows the transition to D major. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), and fortissimo (f). The tempo changes from Molto Adagio to Andante.

Эмоциональное противопоставление здесь имеет сильное воздействие. То же самое можно сказать и о тональном эффекте. Произведение было создано в 1825 году, практически в самом конце карьеры композитора. Когда мы вспоминаем «Кантату об императоре Йозефе» 1790-го года, то понимаем, что Бетховен был безумно, на всю жизнь, очарован взаимоотношением этих двух тональностей – и никогда не уставал исследовать, а что же происходит в музыкальном, эмоциональном, драматургическом планах, – тогда, когда они возникают в оппозиции друг к другу.

Значение бетховенского «тонального сплава» и его нового мощного музыкального воздействия было подтверждено исследователями и критиками, такими разными, как Э.Т. А. Хоффман, Дональд Трейси Тови и Джозеф Керман. Следует также упомянуть Лео Трайтлера, который в 1989 году писал о том, что Бетховен сочиняет, «обращаясь с тональностями так же, как драматург со своими героями»¹². В общем и целом, эти авторы размышляли об «относитель-

ном» значении тональностей, то есть их дистанции относительно друг друга в терминах логики кварто-квинтового круга. С этой точки зрения, переход от *Es dur* 'а к *C dur* 'у в тональности *Es dur* и переход от *F dur* 'а к *D dur* 'у в тональности *F dur* эквивалентны в музыкальном смысле.

То, что тональности несли в себе относительно устойчивые смысловые нагрузки в те или иные эпохи развития музыки, до сих пор служит предметом дискуссий среди музыковедов, но у этой идеи есть немало защитников, среди которых одной из наиболее заметных в последнее время является Рита Стеблин¹³. И что бы мы ни думали об этом, по крайней мере одно уже не вызывает сомнений: для некоторых композиторов те или иные тональности имели чёткую (и хорошо объяснимую) эмоциональную окраску¹⁴. Бетховен оставил нам немало знаков, подтверждающих это (что было подробно изучено Брюсом Эдвардом Клаузенем в его диссертационной работе «Бетховен и “дух” тональности» в Университете Южной Калифорнии в 1988 г.)¹⁵.

Итак, мы должны исследовать, почему в бетховенской музыке на протяжении нескольких десятилетий определённые «тональные переходы» – «родственные» перемещения между тональностями – обнаруживаются исключительно между некоторыми из них. Мы уже видели, что Бетховен сопоставлял *F dur* с *D dur* – в нисходящем скачке малой терции с недиадоническим перечнем. Однако он не делает этого с такой же частотой с другими одиннадцатью возможностями транспонирования¹⁶. Если бы дело было только в «родстве», то мы бы наблюдали другую картину.

Однако Бетховен составляет контрасты (и довольно часто) между *C dur* 'ом и *Es dur* 'ом, когда *C dur* является основной тональностью. Возьмите, например, оркестровую экспозицию Первого фортепианного концерта. Тем не менее то, что мы слышим здесь, это восходящее отношение малой терции, то есть совершенно другая ситуация. И опять же – он не пытается совместить какие-либо из остальных 11 возможных пар мажорных тональностей, разделённых определённым восходящим интервалом.

Всё это указывает на «совершенное» чувство тональности у Бетховена. Из дневника набросков мы знаем, что он вряд ли когда-либо «транспонировал» свои музыкальные идеи; и это особенно примечательно для композитора, который стремился находить новые формы везде, где было возможно: в ритме, мелодии, динамике, контрапункте, гармонии.

Можно предположить, что его требование определённой тональной высоты проявлялась также там, где он имел дело с «эллиптическими» положениями в тональностях. Там, где мы встречаем отклонения от этого принципа, они связаны, в основном, с «натуральным» транспонированием: на чистую квинту. Например, Бетховен часто *повышает* мажорную терцию

с *C dur*'а до *E dur*'а; возьмите «Рондо», которое завершает «Тройной концерт» и «Кюге» из Мессы *C dur*. Он также любит противопоставлять *G dur* и *B dur*, как в самом начале Четвёртого фортепианного концерта. Или создавать неожиданный контраст, как во вступительной части Сонаты «Waldstein» между *C dur*'ом и *B dur*'ом (пример № 9). Нечто близкое этому происходит в начале ор. 31 № 1, но на этот раз между *G dur*'ом и *F dur*'ом (пример № 10). Аналогичным образом существует множество примеров понижения Бетховеном большой терции с *D dur*'а до *B dur*'а. Он также нередко продельывает это с тональностью *A dur*. Понижение с *A dur*'а до *F dur*'а, например, мы обнаруживаем как постоянную характеристику Седьмой симфонии. Ещё раз обратим внимание: две наши тональные плоскости разделяются чистой квинтой.

Пример № 9



Наиболее захватывающее исключение имеет место, когда «эллиптический комплекс» составлен из тональности и её пониженной второй ступени. При этом сильном «неаполитанском» соотношении привилегированные «тональные плоскости» связываются между собой в неаполитанском стиле, то есть они разделяются малой секундой, а не чистой квинтой. Возьмите в качестве примеров вступление Струнного квартета ор. 59 № 2 с его мгновенным контрастом между тональностями *e moll* и *F dur*, а также ор. 95 с противопоставлением тональностей *f moll* и *Ges dur*.

Завершим обсуждением некоторых вопросов исторического плана. Во-первых, о предшественниках – насколько сильно испытывал Бетховен влияние того, что Грэм Джордж описывал как технический приём во многих вокальных шедеврах Баха, Генделя

Пример № 10



и Моцарта, а именно, глубокого структурного чередования двух центральных тональных потоков?

С точки зрения будущих событий, вопрос в следующем: какие плоды смогли получить будущие композиторы из тех зёрен «эллиптических тональных комплексов», посеянных Бетховеном? Как утверждал Роберт Бэйли, Вагнер организовал свою музыку в тональные пары во взаимодействии на больших временных дистанциях, и его пример оказал влияние на многих крупных композиторов-последователей, включая Малера. Возможно ли такое, что вагнеровская и пост-вагнеровская техника имела корни в ранних бетховенских открытиях? И просматривая последующий ход истории музыки, можем ли мы сделать вывод о том, что настоящая битональность XX века – это далёкий результат изначальной бетховенской проницательности – в том, что две тональности могут выступать как одна? Что касается автора статьи, то он готов изучать эти проблемы и приглашает научное сообщество к сотрудничеству!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Томас Сайп (Thomas Sipe) в статье «Beethoven's Struggle for Simplicity in the Sketches for the Third Movement of the Pastoral Symphony» [Борьба Бетховена за простоту в набросках к третьей части «Пасторальной» симфонии] в журнале «Beethoven Forum 4» (с. 26–75) рассказал, что композитор изначально планировал построить Трио этой части в *D dur*'е.

² В своём «Эссе о Бетховене» (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988) Мейнард Соломон (Maynard Solomon),

описывая Девятую симфонию, заметил, что сам Бетховен в своих набросках охарактеризовал изначальный «прыжок» в *d moll* событием, «напоминающим нам о нашем отчаянии» (с. 19). Если это правда, если *d moll* имел смысл отчаяния для Бетховена, то могло ли быть желание избежать тональности *d moll* там, где она ожидается, путём совмещения *F dur*'а и *D dur*'а воплощением неожиданной радости, неожиданной яркости, неожиданной надежды? Всё это, конечно, нужно

ещё исследовать – но подобный вывод сам собой напрашивается.

³ Вполне возможно, что он вспоминает здесь гармоническую «ловкость рук», которую его предшественник осуществил в последних тактах Прелюдии *E dur* в I томе ХТК.

⁴ Такое тональное наложение встречается у Моцарта. Пример – начальные такты Фантазии и сонаты *c moll*.

⁵ Цит. по: Edward Green, «A Note on Two Conceptions of Aesthetic Realism» [Заметка о двух концепциях эстетического реализма], журнал «British Journal of Aesthetics» [Британский журнал по эстетике], т. 45/4 (октябрь, 2005), с. 439.

⁶ Обычное явление у Бетховена – перенести главную тональность в доминанту, а потом перейти скачком в тональность побочного «комплекса». Данная ранняя Багатель уникальна, ибо в ней композитор приходит к совершенной каденции на тонике перед тем, как перейти скачком в новую тональность.

⁷ См. для сравнения суждение по данной проблематике Джозефа Кермана (Joseph Kerman) в «Beethoven Studies 3» [Бетховенские исследования], в статье «Notes on Beethoven's Codas» [Заметки о бетховенских кодах], где он говорит о «тональных вопросах» в рамках главных тем, которые разрешаются только в кодах частей. Он тем не менее не указывает на тональные расслоения в темах, как это делаю я.

⁸ Мною уже упоминался «Кориолан» в отношении тональностей *c moll* и *b moll*. 21-я соната представляет *C dur* и *B dur* в тональном соединении.

⁹ В будущем надеюсь описать случаи его других «тональных комплексов».

¹⁰ Известно, что Бетховен использовал позднее эту музыку, «цитируя» её во втором акте «Фиделио» на слова «O Gott! Welch ein Augenblick!»

Как указано в сноске 6, Бетховен иногда «пересматривает» тональный комплекс в транспозиции на квинту. Пожалуй, наиболее устойчивым из всех комплексов был *D dur – B dur*, и Бетховен часто переходил непосредственно из доминанты *D dur*'а в тонику *B dur*'а. То, что наблюдается в «Фиделио», скорее всего представляет использование такого комплекса в его транспонированной форме, как доминанты *A dur* и тоники *F dur*.

Цитирование Бетховеном раннего произведения уже объяснялось как очевидная «интертекстуальность». Действительно, слова кантаты весьма подходят: «Da stiegen die Menschen ans Licht».

Никто не отрицает релевантности такого объяснения. Но, может быть есть ещё что-то? Хотя музыка в обоих случаях открыто остается в *F dur*, собственно воздействие и

«аффект» здесь различаются. Слышать *F dur* в отношении к *D dur*'у – не то же самое, что слышать его в отношении к *A dur*'у.

Считаю, что изучение различных параллельных отрывков, принадлежащих комплексу *D dur–B dur* может помочь объяснить содержание части во всей полноте её эмоционального содержания. И если это так, то это будет дальнейшим подтверждением того, что предлагается в данной статье – что аналитические подходы к традиционным «тональным характеристикам» недостаточны для исследования музыки Бетховена, и что необходимо усилить их пониманием того, как композитор оперировал тональными «комплексами».

¹¹ Весьма точный тезис о модальности в музыке Бетховена представила Николь Биамонте (Nicole Biamonte) в своей книге «The Modes in the Music of Beethoven, Schumann, and Brahms: Historical Context and Musical Function» [Модусы в музыке Бетховена, Шумана и Брамса: Исторический контекст и музыкальная роль] (Yale University, 2000).

¹² См. с. 57 в кн. «Music and the Historical Imagination» [Музыка и историческое воображение] (Cambridge: Harvard University Press, 1989).

¹³ См. её «A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries» [История характеристики тональностей в XVIII – начале XIX вв.] (2-е изд.) (Rochester: University of Rochester Press, 2002). Другое важное исследование этой темы: Wolfgang Auhagen's *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Komponisten vom späten bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1983).

¹⁴ Статья Мартина Чусида (Martin Chusid) «The Significance of D minor in Mozart's Dramatic Music» [Значение ре минора в театральной музыке Моцарта] представляет классику жанра в этой области. Она напечатана в «Mozart Jahrbuch» в 1965/66 году.

¹⁵ Bruce Edward Claussen, *Beethoven and the Psyche of the Keys*. – University of Southern California, 1988.

¹⁶ Хотя в поздний период появилась тенденция и к наложению *C dur*'а и *Es dur*'а. Например, Вариации на тему Диабелли написаны полностью в *C dur* (или в *c moll*), однако последние две вариации – это fuga в *Es dur* и «Tempo di Minuetto moderato» в *C dur*.

¹⁷ См. его «Tonality and Musical Structure» [Тональность и музыкальная структура] (New York and Washington, Praeger Publishers: 1970). Грэм Джордж (Graham George, 1912–1993) – канадский композитор, органист, хоровой дирижёр и теоретик. Автор книги «Тональность в “Тристане” и “Парсифале”». – Примеч. переводчика.

Эдвард Грин

доктор теории музыки,
профессор истории музыки и композиции
Манхэттенской музыкальной школы



EDWARD GREEN
Manhattan School of Music

UDC 781.135

BETHOVEN AND ELLIPTICAL TONALITY

This essay arises from research I have done into some lesser-known (and very provocative) aspects of Beethoven's use of tonality. One of these unusual features in his music, which I'll discuss in a concentrated manner here, though a full consideration of it could easily fill an entire book, may be called "elliptical" tonality. It is something, I believe, he largely innovated.

The standard view of tonality – with a single "tonic" as the undisputed center of gravity – can be compared to the mathematics of a circle. But an ellipse functions differently. There are two foci, and each is a center. Each has independent gravitational pull. As we know from Kepler, planetary motion is elliptical.

While Beethoven mainly used "standard" tonality, there is ample evidence that he also, and with a fair degree of frequency, associated keys in "elliptical" pairs. Take, for example, the startling juxtaposition at the beginning of the Scherzo¹ of the *Pastoral Symphony*: (Example 1)* A lightning fast change in tonal orientation, with the F# within the D triad boldly contradicting what, only a moment before, was the keynote: F natural.²

The crucial point, however, isn't the mere suddenness. It is that in this passage two keys conjointly express a single thematic idea – an idea which would remain incomplete were it not for their combined interplay. Where else, prior to Beethoven, had a composer at the very start of a movement divided his theme right down the middle in such a tonally audacious manner? To my knowledge: nowhere.

Nor is this the only such moment where Beethoven leaps boldly from F to D with thematic significance. Consider the *Bagatelle in F*, Op. 33 #3. Here, without any harmonic link, we hear the melody first in one key and then in another, with each presentation rounding itself off with a full authentic cadence. (Example 2)

Again, we need to ask: where is the historic precedence for such a move? With all of Haydn's humor, this kind of "joke" was never part of his vocabulary. The closest he came, perhaps, to it was the "double" presentation of the main theme of the finale to his late Eb piano sonata. But that tonal contrast – Eb major and F minor – implies no dislocation of tonal gravity. We easily grasp the second presentation as merely a diatonic sequence within the undisturbed realm of Eb major.

One possible source for the tonal audacity we see in Beethoven – the willingness to set two antithetical keys in bold opposition – can be found in the music of C. P. E. Bach. As early as 1742, Bach plays off E major and

G major in the opening of his *Sonata in E*, Wq. 48 #3 – (measures 9–16). Yet the procedure is fundamentally different. We are not given an "electric jolt" through the instant and naked contact of incompatible tonalities, as in Beethoven. What actually happens is a swift act of harmonic alchemy. E major becomes E minor, is transformed to G major, glides into C major, and returns to G major – all within the second eight-measure group.³ Moreover, where Beethoven divides his passage in one sense (in terms of tonality), he maintains its unity in another. That is, in terms of melody. C. P. E. Bach does nothing of the sort.

Perhaps the composer who most nearly approached Beethoven's conception of conjoint, or elliptical, tonality was Mozart. Consider the opening of K. 465. Here, indeed, we do feel, a juxtaposition of keys – and an astonishing one: the high tonal drama of C minor cast against Bb minor. (Example 3)⁴

Yet a glance at Beethoven's *Corolian Overture* indicates how divergent the procedures of these two masters are. Where Mozart softens the aural impact of the incompatible tonalities by gracefully connecting the dominant of C minor to the tonic of Bb minor through a connecting passage of insinuatingly rising parallel minor thirds, and then, as the music goes forward, has us understand the motion to Bb in the bass voice as part of a structural decent from tonic to dominant, Beethoven, by contrast, places these oddly-mated keys in raw collision, highlighting the moment through a dramatic silence between the two tonalities. (Example 4)

Through my research, I have come to believe that there are many effects in Beethoven which can only be explained adequately by positing the existence, in his mind, of pairs of tonally-conflicting keys which, nevertheless, form sets of "supra-tonal" complexes. I am suggesting, in other words, that for Beethoven tonality was more than just a matter of 12 – (or even 24) – primal elements; there were also various degrees of elliptical admixture. Some I've just mentioned; and there are others. This being a short paper, I'll focus on the interplay of F and D major.

Some methodological points: First, while space does not permit me to discuss this technical phenomenon here in relation to wider philosophic and biographical issues – which is, in my opinion, the only sensible way to do musical analysis, I trust readers will make such relations on their own. The finest way I know to do this is through the use of the methodology of Aesthetic Realism, developed in the early 1940s by the great American philosopher of the arts Eli Siegel. Its core principle is his statement: "The world, art, and self explain each other: each is the aesthetic oneness of opposites."⁵

* Examples see on p. 194–199.

My second methodological point (and now the focus, indeed, is highly technical) is that in its most characteristic form, a “complex” tonality appears to be one in which Beethoven presents his principal thematic material twice – in each key, and in close juxtaposition. Sometimes, as in the *Pastoral Symphony*, the theme is divided by a sudden shift in tonal focus. More often, as in the Bagatelle, we get the entire thematic idea twice.⁶ It either case, the combined action of tonal divergence and motivic identity creates the new, elliptical, effect.⁷ That this is a situation of opposites in an aesthetic relation is clear enough!

I also want to make clear that I am *not* speaking of “bi-tonality” in the modern sense. What Beethoven creates is neither a simultaneous compound of keys, nor a situation of complete equalitarianism between them. One of the elements is *always* predominant. For example, whenever he joins F and D in a single complex, he *always* keeps F as the central tonality. Similarly, when he joins C and Bb – whether in contrasting major or minor modes – C is the stronger of the tonalities.⁸

With all this in mind, let us return to the relation of F and D.⁹ Did these keys possess for Beethoven a secret magnetism, drawing them together in his mind, even from an early age?

Consider the *Cantata on the Death of Emperor Joseph II*, composed in 1790. The key relations in it are all “standard” – that is, until we reach the dramatic moment when the bass solo, “Dann kam Joseph,” segues to what clearly is the greatest music in this early work: the soprano aria with chorus, “Da stiegen die Menschen.” With the swiftest of modulations, D major is transformed to F.¹⁰ Certainly, this is not yet a melding of two distinct tonalities into a single “complex” one – but it does show a strong desire on the part of the young composer to bring them into close proximity.

Two years later, Beethoven wrote a set of variations for violin and piano on Mozart’s “Se Vuol Ballare.” (WoO #40) This set may well be the first music he wrote after moving to Vienna. What do we see in it? Overall, a conservative use of tonality: the theme and all twelve variations are firmly anchored in the tonic of F major. Anchored, that is, until the “coda” of the last variation where suddenly there is an irruption of D major. (Example 5) The effect is electric.

A few years later, Beethoven does the same thing again in another variation set; this time, for cello and piano. Once more, a Mozartean theme is employed – “Ein Mädchen oder Weibchen” – and once again the pure waters of F major are roiled by an unexpected jolt of D major in the final variation. And we can consider his *Piano Sonata* Op. 10, #2, likewise a product of the 1790s. Its first movement has a “false” recapitulation in D which is then charmingly “corrected” immediately thereafter as the music pivots to a “true” recapitulation in F. (Example 6)

In this example, we are coming closer to a true tonal “compound.” We feel the impact of the tonal division in an intensified way, since we hear it thematically – that is, in relation to a single melody: the primary melody of the movement.

Again and again in the early Viennese years, Beethoven shows how much he enjoys the impact of F major and D major meeting in immediate, or near immediate, proximity. In the center of the 1796-7 *Serenade for String Trio*, for example, an “Allegretto alla Polacca” in F is followed immediately by a “Thema con Variazioni” in D. It is the only “non-diatonic” key relation we find in the work.

Based on the 1803 publication date for the Op.33 Bagatelle, and the sketchbook evidence that Beethoven was working on the *Pastoral Symphony* not all that much later, it does seem that some sort of watershed in his tonal thinking occurred in early years of the first decade of the 19th century. And the celebrated collision of tonic and dominant in the *Eroica*, which comes from the same period, also speaks loudly to the point. That is, Beethoven was in those years actively exploring new ways of conceiving tonality – new ways to take its elements and put them in sudden juxtaposition.

So let us move on chronologically, and begin with music from the *Eighth Symphony*, which premiered in 1814. There is a curious passage in the coda of its last movement. To appreciate it, let me back up a bit, first – to the recapitulation. It is, of course, in F. (At measure 355). But immediately before, at measure 345, we heard the main theme in D. (The effect reminds one of what we encountered earlier in the Op.10 sonata.) Now, look at the coda to this symphonic movement. At measure 380 the theme storms in, fortissimo, in the key of F# minor. What is remarkable is that here, and only here, does Beethoven choose to change his key signature. And what does he change it to? – three sharps, as would be right for F# minor? Surprisingly, no! He uses two sharps.

Now this is exceedingly odd, for in no way can these twelve measures be heard in either D major or B minor – the “proper” keys for that signature. So what is going on? – since as far as I know, it is the only passage in all of Beethoven where the notation of the key signature is plainly false. So, let us speculate, and make use of the idea of “elliptical tonality.” Perhaps, having presented the main theme in F major immediately before this strange change of signature, and returning to F major immediately afterwards (at m.392), the composer was so accustomed to thinking of “two sharps in relation to one flat” that he made an unconscious notational slip. If so, it is sidewise evidence for how profoundly those two keys tended to merge in his mind.

Going back a year to 1813, we likewise see in the *Seventh Symphony* a prominent juxtaposition of F and D. Consider its Scherzo. At the end of its opening section, in the key of F, Beethoven hammers out an alternation of the notes A and F – concluding with a sustained A. The tempo immediately relaxes, and the Trio enters in D. So striking is this juxtaposition of F and D that Beethoven has it serve, also, as our final impression of the movement. Just measures from the double-bar, he interrupts the Scherzo to refer, ever-so-briefly, to the “Trio.” (Example 7)

Next, here are two swift examples from his theatre music, circa 1810 and 1811. In *Egmont*, the final “melodrama” is in D – the only time that key appears in the score. The very next music is the concluding “Sieges-Sinfonie,” cast in F. And this

tonal complex is equally important in the incidental music to *König Stephan*. At a crucial point in the plot, the chorus sings “Eine neue stahlende Sonne” in F. What follows immediately is an orchestral “Maestoso con moto” in D. And even in such a seemingly secondary genre as the Scottish song sets, we encounter Beethoven’s love for the immediate juxtaposition of these keys. Consider, Op. 108 – a set of *Twenty-Five Scotch Songs* published in 1816. In it, every song in F major is immediately preceded by or followed by one in D. This takes in nine songs in all, including the final two.

As I mentioned earlier, F and D are hardly the only keys which had “elliptical” implications for Beethoven. Late in his career, for example, he created several masterpieces employing the complex of D and Bb major. In fact, this was the only “elliptical complex” which was truly “reciprocal” in his mind. Why? – because at different times he made use of each of its two tonalities as “primary.”

Meanwhile, within these late works – among which are the *Missa Solemnis*, the *Ninth Symphony*, the *Hammerklavier Sonata* and the *Archduke Trio* – one also (and often) finds subsidiary use of the F/D complex. For example, in the Mass, these keys are placed against each other at the center of the “Credo.” The predominate key of the “Et incarnatus est” is F major. And what follows? The “Et homo factus est,” which is in D.¹¹ And these keys are present, as well, at the center of the “Agnus Dei.” Here, Beethoven’s harmonic rhythms are particularly subtle. (This is his last period, after all.) Meanwhile, the signatures he employs indicate that he conceived measures 190 through 208 as embodying a fluid motion between F and D. The very “fluidity” is a sign that the two keys merged in his thought.

I conclude this selective, and all-too-rapid, survey an instance from the late quartets. In Op. 132, there is the “Heiliger Dankgesang,” written, the composer tells us, “in der lydischen Tonart.” Even so, the tonal center is F. And what key enters when the composer indicates “Neue Kraft fühlend”? D major. (Example 8)

The emotional juxtaposition is strong. So is the tonal. And this piece was composed in 1825 – near the very end of his career. When one remembers the Cantata about Emperor Joseph from 1790, it is clear: Beethoven was engaged, even infatuated, life-long, with the relation of these two keys – and never tired of exploring what happens, musically, emotionally, dramatically, when they are put right up against each other.

That Beethoven “wielded tonality” with a power new to music has been affirmed by scholars and critics as diverse as E.T.A. Hoffman, Donald Francis Tovey, and Joseph Kerman. And one might mention Leo Treitler, as well, who wrote in 1989 of how Beethoven “composes with key as a dramatist composes with character.”¹² Yet, by and large, these authors were thinking of the “relative” meaning of keys – that is: their distance from each other in terms of the logic of the circle of 5ths. On this account a motion from Eb to C in the key of Eb, and a motion from F to D, in the key of F, would be equivalent in musical meaning.

Is this all there is to it? Or might something else be present? That keys had relatively stable meaning in various eras of

music history is still a disputed notion among musicologists, but it has many advocates – including, most notably in recent decades, Rita Steblin.¹³ And whatever one thinks about the subject, this much, at least, is now quite well-established: that for certain composers, particular keys had distinct (and fairly consistent) emotional character.¹⁴ Beethoven left many hints that he felt that way, which were explored in detail by Bruce Edward Claussen in his 1988 thesis for USC, *Beethoven and the Psyche of the Keys* – a text I recommend.¹⁵

So we need to explore why in Beethoven’s music, across its several decades, certain “tonal moves” – certain “relative” motions among the keys – tended to be found uniquely between some keys rather than others. We have seen that Beethoven associates F major with D major – a fall of a minor third in a non-diatonic cross-relation. But he does not do this with any frequency with any of the other 11 transpositions for which it is possible.¹⁶ If the situation were purely “relative,” one would not expect that.

However, Beethoven does contrast (and quite often) C major and Eb major, when C is the primary tonality. Think, for example, of the orchestral exposition of the first Piano Concerto. Yet what we have here is a rising minor third relation, which is a distinctly different situation. And once again, he does not seem inclined to juxtapose any of the other 11 possible pairs of major keys separated by this particular rising interval.

All of this points to an “absolute” sense of key in Beethoven. We know from sketchbook evidence that he hardly ever experimented with “transposing” his musical ideas; and this is exceedingly noteworthy in a composer who was willing to reshape them in every other possible way: rhythm, melody, dynamics, counterpoint, harmony.

What I am suggesting is that this insistence on a definite tonal level was in force also when he dealt with what I have called “elliptical” situations of tonality. Where we do have variation on this principle, they tend, interestingly enough, to be at the most “natural” of transpositions: the perfect fifth. For example Beethoven often raises a major third from C to E; think of the “Rondo” which concludes the *Triple Concerto* and the “Kyrie” from the *Mass in C*. He also likes to juxtapose G to B – as at the very opening of the Fourth Piano Concerto. Or take the sudden contrast, at the opening of the *Waldstein* sonata between C major and Bb. (Example 9) Something very much akin happens as Op. 31, #1 begins – only now between G and F major. (Example 10) Similarly, there are many instances of Beethoven falling a major third from D to Bb. He also does this often in the key of A. The fall from A to F, for example, is a constant feature in the *Seventh Symphony*. Once again, our two tonal planes are separated by a perfect fifth.

The most intriguing exception occurs when the “elliptical complex” is made up of a key and its raised supertonic. For this powerful “Neapolitan” relation, the favored “tonal planes” are themselves related in a Neapolitan manner – that is, they are separated by a minor second – rather than a perfect fifth. Think of the opening of the String Quartet Op 59, #2, with its immediate contrast of Em and F major, and then of Op. 95, with its juxtaposition of Fm and Gb.

I end with some questions of a historical nature. First, in terms of antecedents, how far was Beethoven affected by what Graham George has demonstrated was a central technical feature in many of the vocal masterpieces of Bach, Handel, and Mozart—namely a deep structural alternation between two central tonal streams?¹⁷

And in terms of what followed, this question arises: how far did Beethoven's sense of "elliptical" key-complexes plant seeds for others to harvest? As Robert Bailey has strongly argued, Wagner organized his music in

long-range tonal pairs, and his example influenced many of the major composers who followed him, including Mahler. Could it be that this Wagnerian and Post-Wagnerian procedure is rooted in a prior Beethovenian discovery? And following the stream of music history onward, might we think of true 20th-century bi-tonality as a further result of Beethoven's initial insight? – namely, that two keys can function together as a one? I, for one, look forward to pondering such questions, and I welcome scholarly company!

NOTES

¹ Thomas Sipe, in his "Beethoven's Struggle for Simplicity in the Sketches for the Third Movement of the *Pastoral Symphony*" – pp.26–75, *Beethoven Forum 4* – tells of how the composer initially planned to cast the "Trio" of this movement in D.

² In his *Beethoven Essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), Maynard Solomon, writing of the *Ninth Symphony* notes how Beethoven himself, in a sketchbook, characterized its initial plunge into D minor as an event which, "reminds us of our despair." (P. 19) If so – if D minor had this despairing quality for Beethoven, then might it be possible that a desire to avoid D minor when it would otherwise be expected, through a juxtaposition of F and D major, could be a statement of Beethoven about sudden joy, sudden brightness, sudden hope? All this, naturally, needs to be explored – but it is suggestive.

³ Possibly, just possibly, he is remembering the harmonic "slight-of-hand" that his father accomplishes in the final measures of the "Prelude in E" to *The Well-Tempered Clavier Book I*.

⁴ This tonal juxtaposition is heard elsewhere in Mozart. Another example is the opening measures of the *Fantasy and Sonata in C minor*.

⁵ Cited in Edward Green, "A Note on Two Conceptions of Aesthetic Realism," *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45/4 (October 2005), p.439.

⁶ Beethoven's usual procedure is to take the primary key to its dominant, and then leap to the tonic of the secondary key of the "complex." This is one more reason the early bagatelle is so astonishing – for it comes to a complete tonic cadence before jumping to the new key.

⁷ See, for comparison, Joseph Kerman's contribution to *Beethoven Studies 3*: "Notes on Beethoven's Codas" – where he speaks of "tonal questions" within primary melodies that are only resolved at the conclusion of a movement. He does not, however, point to the tonal division of themes as I do.

⁸ I already cited the *Corolian* in relation to Cm and Bb minor. The *Waldstein* sonata is an instance of C and Bb major in tonal compound.

⁹ I hope, in the future, to do similar histories for his other "tonal complexes."

¹⁰ It is well known that Beethoven made use, years later, of this music when he "quotes it" during Act II of *Fidelio* at the words "O Gott! Welch ein Augenblick!"

As indicated in footnote 6, Beethoven sometimes "rethinks" a tonal complex at the transposition of a fifth. Perhaps the most long-standing of all of these complexes for him was D/Bb – and

Beethoven quite often goes directly from the V of D to the I of Bb. What we have here in *Fidelio* is, perhaps, a use of this complex in its transposed form: the V of A to the I of F.

This quotation by Beethoven of a youthful work has been explained in terms of its obvious "intertextuality." The words of the cantata are, indeed, very apropos at this point: "Da stiegen die Menschen ans Licht."

No one would deny the relevance of this explanation. But might there be even more to it? Though in both cases the music outwardly remains in F major, the actual impact and "Affekt," are not the same. To hear F in relation to D is *not* equivalent to hearing it in relation to A.

I am suggesting, therefore, that a study of various parallel passages belonging to the D/Bb complex might well help explain this moment in its full emotional meaning. And if so, it would be further evidence of what I am suggesting – that the analytic tools of traditional "key characteristics" are insufficient for Beethoven research, and that we need to augment them with knowledge of how "key complexes" were in his mind.

¹¹ A very fine recent thesis on Beethoven and modality is by Nicole Biamonte: *The Modes in the Music of Beethoven, Schumann, and Brahms: Historical Context and Musical Function*. (Yale University, 2000)

¹² Page 57 of *Music and the Historical Imagination*. (Cambridge: Harvard University Press, 1989)

¹³ See her *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (2nd ed.) Rochester: University of Rochester Press, 2002. Another important study along the same lines is Wolfgang Auhagen's *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Komponisten vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1983)

¹⁴ Martin Chusid's "The Significance of D minor in Mozart's Dramatic Music" is a classic study along these lines. Appears in the 1965/1966 *Mozart Jahrbuch*.

¹⁵ University of Southern California, 1988.

¹⁶ Though in his last period there is evidence of a beginning interest in juxtaposing C major with a previous Eb major. For example, the *Diabelli Variations* are entirely in C (or C minor); yet its final two variations are the "Fuga" in Eb, and the "Tempo di Minuetto moderato" in C. Further, sketches for the *Tenth Symphony* indicate that Beethoven was planning to contrast these two keys there, as well, in their descending relation.

¹⁷ See his *Tonality and Musical Structure*. (New York and Washington, Praeger Publishers: 1970)



СЕРДЖИО ЛАНЦА

Государственная консерватория Трапани, Италия

УДК 78.011

**РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ И МУЗЫКА XX ВЕКА:
ОБЗОР МИКРОНАРРАТИВНОСТИ****Введение**

Риторический подход к музыке возник в XVI веке и существенно развился после бурных открытий классической риторики. Однако теоретические работы, последовавшие после этого (от Листениуса до Бурмейстера, Кирхера и т. д.), будучи глубокими и интересными, с современной точки зрения страдают от множества проблем и концептуальных сложностей. Попытка вместить современную полифонию в теоретические рамки прославленной и могучей древней риторики привела этих авторов даже к изобретению неких нарочитых псевдофигур, не имеющих ничего общего с оригинальной литературной риторикой. С другой стороны, в те времена рождалась новая теоретическая область, – делались первые шаги того, что мы назовём «музыкальным анализом». Не хотелось бы брать на себя риск аналогичной ошибки в отношении музыки XX века, поскольку с XVI века и до наших дней кроме огромного музыкального репертуара накопился и продолжает расти большой объём материала по музыкальной теории и музыкальному анализу. Итак, почему мы снова обращаем внимание на риторику?

Говоря о риторике в современной музыке, мы часто относим этот термин к общим приёмам ораторского искусства: жестам или ситуациям, типичным для определённых ключевых моментов, обозначающих общую схему пьесы: *exordium* – вступление, *epilogus* – финал и кульминация, также именуемая *climax*, если таковая имеется.

Exordium и *epilogus* часто питали сильную метафору, которая выражалась в резком повороте крещендо/диминуэндо, в этих интуитивных динамических знаках, так явно обозначающих выход из тишины и вход в неё¹. Существует множество примеров, которые это иллюстрируют: когда, например, во вступлении мы слышим развитие из ничего, пробуждение, рождение как космогоническое начало («Verklärte Nacht» Шёнберга, Музыка для струнных, ударных и челесты Бартока, «Caminantes... Ayacucho» для солистов, двух хоров и оркестра Ноно, а также многие произведения Шаррино). С другой стороны, – финал в виде постепенного затухания, исчезновения, медленного умирания (Малер, 9-я Симфония, финал Adagio и др.).

Противоположные случаи – когда мы слышим, как внезапно взрывается тишина или наоборот,

звук резко прекращается, также соответствуют повествовательным и риторическим жестам (начало прямого перехода «к делу»): начало произведения «Dop» для оркестра Булеза – хороший пример первого случая.

Все эти аспекты относятся к жестам, важным с формальной точки зрения. Они, конечно же, стоят анализа и изучения, поскольку открывают подход к проблемам музыкальной формы, которая ставит во главу угла повествовательность.

В настоящей статье, однако, не преследуется цель сфокусировать внимание на макроскопических аспектах, связанных с общей формой; наоборот, интерес будет обращён к возможности выявления артикуляции музыкальной идеи в среднем или даже *микроскопическом измерении*. Анализируя эти артикуляции, можно обнаружить некоторые черты, некие знаки креативного и конструктивного поведения, которое известно в отношении некоторых типов стратегии, присущих вербальному языку и взятых риторической наукой в качестве предмета изучения.

Прежде всего, внимание привлекает ризоматический набор идей, вращавшихся вокруг концепций риторики, а именно, так называемых «фигур». Начиная от Аристотеля, Цицерона и Квинтилиана и до 70-х годов XX века, попытки систематизации фигур и их распределения по ветвям каталогов и подкаталогов на основе синтаксических или семантических принципов произвели на свет исключительно богатый поток идей. Идеи, стоящие за дефинициями фигур речи, иногда несут в себе противоречия и непоследовательности, которые, по-видимому, имеют две основополагающие причины: первая из них относится к вопросу определения *разрыва*, всегда возникающего, если мы применяем риторическую фигуру для поднятия уровня речи с так называемого «нулевого уровня» (Barthes, 1970). Вторая причина вырастает из суждения о том, что поддержание раздельности синтаксического и семантического уровней часто связано с фундаментальными трудностями. В некотором смысле можно сказать, что несмотря на попытки большого числа теоретиков разделить фигуры по двум главным категориям (словесные фигуры и фигуры мысли), язык всегда обнаруживает сильные и слабые связи с семантикой: какую бы часть его, даже самую небольшую, мы ни изменяли путём добавлений, вычитаний, смещений

или замены, мы всегда имеем дело с движением, оказывающим влияние на смысл.

Тем не менее, даже из этих трудностей рождаются идеи, которые помогают углубить и расширить проблематику музыкального языка и его анализа.

В предлагаемом аналитическом подходе, испытывающем влияние феноменологии, внимание сосредоточено на микроконструкциях композиций, которые вытекают из явной или неявной *повествовательной концепции*. Однако может возникнуть вопрос: что имеется в виду под *неявной* повествовательной концепцией? Может ли музыка быть повествовательной за пределами композиторских намерений? На сегодняшний день ещё предстоит поиск решения этих вопросов, но всё же можно предположить положительный ответ. Естественно, прежде всего, попытаться определить, что означает слово «повествовательный». Повествовательная концепция имеет дело в большей степени с подходом со стороны слушателя – более с его ожиданиями, чем с явными конструктивными намерениями композитора. Именно благодаря функциональной связи между повествованием и ощущением находится возможность обнаружения способа заново интерпретировать смысл риторических фигур – таких, как *эпаналепсис*, *анафора*, *полиптон*, *антитеза*, *градация*, *гипербатон*, – которые, прежде всего, фокусируют анализ повествовательной конструкции на категориях типа повторов, вариаций, контрастов, порядка, нарушения порядка и т. д. Таким образом демонстрируется их явная близость попыткам «придания смысла» музыке.

Повтор и вариация

Прежде чем говорить о повествовательной категории музыкального языка, мы должны указать на такой аспект этого языка, который был почти вычеркнут, а в некоторых случаях даже изгнан из жизни в XX веке. Это *повтор*, но не тот вид повтора, который затрагивает, например, ряд в серийной музыке (непрерывное повторное использование), и не цикличность звучания определённого тембра различных инструментов в ходе произведения. Такие типы повторов в некоторой степени оказываются затребованными необходимостью структурной слаженности или логическим развитием. Повтор, о котором пойдёт речь, скорее всего имеет место в диалектике, присущей языку, в котором мы находим дублирование, возвращения и сравнения музыкальных фигур (то есть музыкальных событий, знаков), обладающих идентичностью, символикой, которые распознаются нами, прежде всего, на феноменологическом уровне слушания, а не на уровне анализа «hors temps» (по выражению Ксенакиса).

В связи с этой темой мы можем и должны вспомнить об исследованиях Николаса Рувета (Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, 1972), где он рассматривал повтор как «фундаментальную характе-

ристику, общую для музыкального и поэтического языков». В своём известном эссе «Противоречия внутри серийного языка» (*Contradictions within the Serial Language*, 1959) Рувет упрекает музыку 50-х в погоне за необратимостью звуковых явлений, из-за чего музыкальный язык сужался до простого текста, и при этом отбрасывалась возможность стать для него языком, речью. В более позднем эссе «Дублирование в произведениях Дебюсси» (*Duplications in Debussy's work*, 1962) он сокращает широкое разнообразие применений повторов до двух функций: во-первых, для «установления формального равновесия между гетерогенными элементами»; во-вторых, для «установления диалектической взаимосвязи между повторяемым и неповторяемым (событиями)». Несмотря на критику, которую по прошествии многих лет мы можем найти касательно заявлений Рувета, его идеи должны рассматриваться в качестве отличного старта для систематизации идей о риторике в музыке XX века.

Перед тем, как перейти к некоторым практическим примерам анализа, было бы полезным приблизиться к риторическому мышлению путём обзора его дефиниций и попыткам категоризации, а именно, обратиться к такому авторитетному автору, как Генрих Лаусберг, игравшему заметную роль в возрождении исследований риторики в XX веке.

Повторы имеют существенное значение в риторических фигурах, поскольку могут влиять на текст несколькими способами. Простейший из них известен как «эпаналепсис» – простое повторение в любом месте предложения или стиха: (...xx...): *Come away, away* (Шекспир, JC 3. 2.258)². Здесь, в самом начале разбора повторов мы находим первое небольшое различие между случаем контакта повторяемых элементов и случаем, когда контакт ослаблен введением некоторых слов (...ху...ху...): *Yet hear me countrymen; yet hear me speaking* (JC 3.2.238). Однако, независимо от того, есть этот контакт или его нет, важно то, что *reduplicatio* требует объяснения само по себе: как и каким образом повторение одного и того же слова (или слов) (слово-форма или слово-смысл) подразумевает изменение общего смысла предложения? Лаусберг замечает: «Равнозначность в повторах подразумевает эмоциональную избыточность: первое употребление слова несёт в себе обычную семантическую информативную нагрузку (*indicat*), тогда как второе учитывает информативность первого слова и выполняет функцию эмоционального усиления (*affirmat*) за пределами простой информативности ... Повтор есть “формула патетики” ... Второе применение слова, таким образом, отличается от первого своей, преимущественно, эмоциональной функцией. Это также оказывает влияние на слово-форму в той степени, в которой слово, находящееся во второй позиции, произносится образом, отличным от первого в *pronuntiatio*»³.

Эти высказывания ясно показывают, сколько областей и точек зрения задействованы в риторическом мышлении: не только лингвистический и семантический анализ, но и психология слушателя/читателя, с одной стороны, и исполнителя, – с другой.

Думая о месте, в котором мы встречаем повторное слово (или словосочетание), можно различить несколько других фигур:

– анадиплосис (...x/x...):

*The enemy, marching along by them,
by them shall make a fuller number up.*
(Шекспир, JC 4.3.207);

– эпанадиплосис (x...x):

Remember March, the ideo of March remember.
(JC 4.3.18);

– анафора (x.../x...):

*and do you now put on your best attire?
and do you now cull out a holiday
and do you now strew flowers in his way?* (JC 1.53);

– эпифора (...x/...x);

– симплока или complexio: (x...y/x...y).

Затем мы имеем *gradatio* (или кульминацию), являющиеся в двух видах:

1. x.../x...y/y...z/z...

2. x y z ...

В обоих случаях нельзя не заметить повышение семантической силы каждого элемента, формирующего цепочку ($x < y < z$). Первый из них представляет собой фактически прогрессивное развитие *анадиплосиса* (например: «It is not true that I said these things without having written them down, that I wrote them down without deliver this message, that I delivered the message without convincing the Tebans», – Демостен, «О короне»).

Теперь процитируем другого выдающегося представителя современного возрождения риторики – Чейма Перельмана, который в своей знаменитой работе «Трактат по аргументации» (*Traité de l'argumentation*)⁴ демонстрирует важность последовательности и направления в *gradatio* фигуры, а точнее, доказательной силы *последовательности*: «...феномен, помещённый в динамический ряд, достигает такого значения, которое отличается от того, которое он мог бы иметь, будучи в одиночестве»⁵.

Эта мысль отлично вписывается и в музыкальные конструкции в той мере, в какой она подразумевает метаморфозы восприятия феномена в мозгу слушателя. Однако основывался ли сам Перельман на теории гештальта, продвинувшись на удивление далеко в этом направлении, говоря о принципе «хорошей формы» (прегнантности) (к этому можно добавить: о «принципе направления» также, независимо от того, наблюдаем ли мы увеличение или уменьшение масштаба музыкального аспекта)? Немаловажно, что в этом контексте мы встречаем (узнаём) такие понятия, как аккумуляция, интенсификация, а в любой динамической структуре *количественное* изменение может быть преобразовано в *качественное*.

Заметим, что природа повтора в литературе отлично совпадает с понятием «фрактала», как это может быть видно в эстетическом контексте. Она касается возможности использования частей языка, различающихся размерами (от самых мелких, входящих на фонемном уровне, до всё больших и больших элементов речи), но управляемых более или менее сходными способами, в соответствии со стратегиями, исходящими из единой конструктивной установки. Такое фрактальное «самоподобие», как мы знаем, имеет место и в музыке⁶.

Хотелось бы также упомянуть о проблеме *вариации*, которая представляет собой другую сторону повтора, и рассмотреть риторику и музыку под другим углом зрения. Понятие изменчивости в обеих сферах отличается большой сложностью и разнообразием составных частей, и их сравнение становится всё более проблематичным по мере изучения способов создания ими смысла.

Риторика обращается с вариацией как с разновидностью повтора. Это показано на схеме Лаусберга:

| Повтор | | | |
|--|--|-------------------------------|-------------------------|
| с равнозначностью элементов | | с различиями между элементами | |
| смежные элементы | элементы не контактируют друг с другом | изменяемая форма | неизменная форма |
| эпанадиплосис анадиплосис градацио | эпанадиплосис анафора эпифора | полиптотон синоним | дистинкцию (диафора) |

Когда вариация оказывает влияние на морфосинтаксическую функцию повторяемого слова, мы имеем фигуру под названием полиптотон.

Например:

With eager feeding food doth choke the feeder
(Richard II 2.1.37);

тогда как в случае, если вариация изменяет смысл почти идентичного термина, мы говорим о дистинкции (или диафоре).

Например:

When men will be men;

Votre raison n'est pas raison pour moi (Racine, Cid 2.6.599).

Между первым и вторым появлением слова возникает семантическое напряжение, которое в результате сообщает дополнительное эмфатическое значение.

Эта *фигура* выявляет существенную роль, которую играет неопределённость, возникающая тогда, когда повтор предполагает установление различия в одно время с установлением сходства.

С музыкальной стороны, факторы, устанавливающие различия, происходят из разнообразия характеристик музыкального поведения, которые удалось собрать в следующие три «ветви» в зависимости от факторов, продуцирующих эти изменения:

| |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> – акцент; арсис/тезис; слабая/сильная доли такта; – ритм; – длительность; – агогика; – динамика; – артикуляция, тембр, инструментальный состав |
| <ul style="list-style-type: none"> – временные интервалы (увеличение/уменьшение); – перенос октавы; – амплитуда интервала |
| <ul style="list-style-type: none"> – мелодическая функция (изменение гармонизации одного и того же мелодического сегмента); – гармоническая функция (изменение функции одного и того же аккорда) |

Общеизвестно, что в пределах музыкальной области главная интрига развивается вокруг вопроса о воспринимаемом различии между похожими элементами. Концепция и/или создание, и/или восприятие этих различий – то есть происходящее в минуты сочинения, исполнения или прослушивания, – являются важнейшими моментами упомянутого выше *повествовательного замысла*. Даже тогда, когда различия не принадлежат «объективности» нот, мы вынуждены иметь дело с хорошо известной проблемой отличительного исполнения различных проявлений одного и того же музыкального элемента (мотива, фразы, периода, части, вплоть до целой пьесы).

Однако – существует это различие или нет – *повтор* несёт в себе проблему, с которой риторика сталкивается прежде всего. Как показывают предыдущие комментарии Лаусберга, нам известно не только то, что различие влечёт за собой повтор (что очевидно), но кроме того и то, что повтор влечёт за собой различие. Действительно, этот вопрос обнаружения – или, скорее, создания – несходства того, что на первый взгляд кажется идентичным, не может быть решён простым выявлением возможности отклика со стороны акта исполнения в пределах критического момента *создания смысла*, хотя этот момент, конечно же, имеет существенное значение. «Эмоциональное воздействие», оказываемое повтором просто благодаря его *присутствию в данном месте*, позволяет нам бросить взгляд на горизонт философских проблем, которые мы не можем рассмотреть в данной статье, но которые, как нам кажется, принадлежат сфере, общей для музыки и для речи. В любом случае, одной из наиболее значительных сложностей, возникающих при сравнении конструкций словесных и музыкальных, по-видимому, является следующая: с одной стороны, в литературе написанная страница может только указывать на акт исполнения (если мы только не имеем в виду театральный текст), и риторический анализ помогает нам понять и раскрыть все вытекающие отсюда функции создания эмоций. С другой стороны, – музыкальный текст содержит существенную часть знаков (развивавшуюся с течением столетий), служащих для экспрессии.

Сложность также заключается в следующем факте: как невозможно сохранять значительное разделение между формальными характеристиками слова (морфологией, грамматикой, синтаксисом) и сферой значений, так же затруднительно сократить набор знаков, определяющих экспрессию в музыкальном исполнении, до акцентуации, динамики, тембра, артикуляции и агогики, так как даже длительность играет свою роль (не говоря уже об украшениях, где граница между тем, что должно быть сыграно потому, что так написано, и тем, что следует исполнить в соответствии с традициями интерпретации, имеет тенденцию к исчезновению).

По этим причинам нет необходимости устанавливать точное соотношение между различными типами вариаций, влияющих на речь, и вариациями, применяемыми в музыке (далее общее упоминание о них в анализе будет обозначено как о *вариации*).

Другие фигуры, имеющие значение для нашего исследования, – это *анастрофа* и *гипербатон*, с которыми Лаусберг одинаково обращается как с формами *трансмутации* (при непосредственном контакте и при взаимодействии на расстоянии, соответственно). *Анастрофа* «состоит из двух смежных компонентов, меняющихся друг с другом местами»: в буквенном выражении *ab* превращается в *ba*. Если целое состоит из трёх элементов – *abc*, два из которых находятся в тесном взаимодействии – *(ab)c*, то перестановка повлияет именно на эту часть: *(ba)c*.

Гипербатон действует способом деструктивным для логической конструкции (Квинтилиан упоминает его как *transgressio*), и Лаусберг определяет его как «разделение двух синтаксически очень близко связанных слов путём введения части предложения (из одного или двух слов), которое не имеет прямого отношения к данной точке речи».

Он может быть, в свою очередь, поделён двумя способами, в зависимости от качества разделения. Первый способ меняет *(ab)c* на *c(ab)*, а второй – *a(bc)* на *b)a(c)*, «так как, несмотря на непосредственную близость друг к другу элементов *a* и *b*, меняющих своё местоположение (как в *анастрофе*), между ними существует структурная граница внутри целого».

Примечания такого типа (соберём воедино детальные исследования Лаусберга) очень похожи на те, которые обычно встречаются в наиболее типичных примерах музыкального анализа, когда возникают проблемы исследования всех видов музыкальной разработки, осуществляемой через перестановку элементов (нот, нотных групп, фигур и т. д.).

Глубокое сходство в изучении этих структур также раскрывается в другом определении Лаусберга – *гипербатона*. По его утверждению, он «стоит непосредственно между *тмезисом*⁸, который разделяет слово на составные части, и *парентезой*, расширяющей вставку в предложении ... являющейся “мысленным гипербатоном”»⁹.

Это ещё один очень хороший пример того, что выше было названо «фрактальным самоподобием».

Другие фигуры, принимаемые во внимание на последующих страницах, – *хиазма*, *эллипсис*, *гипербола*, *антитеза*, *interruptio*, но их предпочтительно ввести в пространство полного анализа произведений.

Примеры анализа

Основная фигура хорошо известной пьесы «Density 21.5», написанной композитором Э. Варезом в 1936 году, похожа на *gradatio*, которая, пересекаясь с другими фигурами, имеет отношение к формальному пути на нескольких уровнях. *Gradatio* здесь раскрывает постепенное заполнение пространства «диастанем», шаг за шагом, а также движениями арпеджио.

В этом вступлении (пример № 1)* можно рассмотреть *gradatio* двух типов: как пролонгацию структурной линии ($x < y < z$) (пример № 1; *gradation 2, linea strutturale*), либо как цепочку, содержащую анадиплосис ($x...y / y...z$) (пример № 2; *gradation 1, catena di anadiplosi*). Также здесь имеет место эпанапелсис – в повторяемом интервале *fis – cis*, что выявляется при анализе наложенного акцента (арсис/тезис) (пример № 3).

В такте 3 (пример № 4) возвращение начального жеста создаёт *анафору*, тогда как повторение *g* сразу же после *fis* приносит с собой ясное ощущение сжатия времени, то есть *эллипсис*.

В такте 4 (пример № 5) звучит восходящий интервал трезвучия *cis – g* фактически в первый раз: действие, которое в своих пределах возобновляет путь, выраженный предыдущим *gradatio*. В следующем такте это действие снова происходит, но со значительной разницей в длительности, акценте, динамике, то есть с типичным *variatio*, которое влияет на выразительность и ясность. Здесь можно говорить либо о *эпанапелсисе* с контактом между двумя элементами, ослабленном приостановкой, с последующей *анафорической репризой* [A], либо – если мы предпочитаем выделять значение цезуры, вызванной паузой после диминуэндо, – мы можем взглянуть на этот пассаж как на эпанадиплосис, за которым следует анадиплосис [B].

В тактах с 6 по 9 продолжается развитие пространства вверх с помощью *gradatio*. Здесь имеет место другой эллипсис, затрагивающий интервал *g – b*, который, в свою очередь, создаёт *эпанапелсис с вариацией* (пример № 6).

В следующих тактах мы наблюдаем, как *gradatio* находит нечто вроде барьера, возведённого итерацией колеблющегося жеста между *c* и *des*. Прогрессирующее нарушение равновесия (пример 7 [A]) построено таким образом, что нижнее *c* постепенно начинает

превалировать, получая ещё более сильный эффект при появлении нового *d*. Но в конце 10-го такта происходит нечто более сложное: *эпанапелсис* интервала *c – des*, включающий в себя *variatio* акцента, входит в короткое ритмическое замешательство, характеризующееся *анастрофой* интервала (*des – c*). Неопределённость, характерная для этого места, основана на возможности прочесть (услышать) новую ноту *d* как финальную точку *gradatio* (пример № 7 [B]), принадлежащую предыдущему эпанапелсису и, в то же самое время, как воспоминание о первоначальной фигуре (образованной последовательностью: нисходящая малая секунда – восходящая большая секунда) (пример № 7 [C]).

В конце этого возвышающегося *gradatio*, которое шаг за шагом достигло натурального *d* (с весьма очевидной интенсивностью), происходит нечто неожиданное: ступенчатая непрерывность разрывается неожиданным ускорением, когда в этой части пьесы вдруг начинаются резкие прыжки (такты 11–13). Здесь к нам приходит фигура *гиперболы*: расширение высотного пространства теперь осуществляется путём вставки в него тритона. Вскоре этот тритон повторяется ещё несколько раз (*эпанапелсис*), после чего он транспонируется и повторяется снова (*variatio*), а затем окончательно транспонируется для достижения верхнего *e* (пример № 8). Эффект разлома частично компенсируется тем, что тритон имеет характер развития, как мы видели раньше. Необходимость в этой фигуре *гиперболы*, забота о том, чтобы она произвела эффект на слушателя, хорошо выражается словами Лаусберга об *отстранении*, которое определяется как «физический эффект от непредсказуемого, неожиданного». Естественно, обратное во всём звучит обычно, ожидаемо, знакомо. Но Лаусберг при этом добавляет: «...границы между ожидаемым и неожиданным не точны. Как правило, вы ждёте не полной однородности, но некоторого приемлемого объёма вариативности, то есть усовершенствования того, что вам известно, и воздействия на чувства. Если вы испытываете вариативность сверх ожидаемого количества, то вы явно ощущаете отстранение».

Мы должны добавить, что пошаговое *gradatio* в этом пассаже не забыто, поскольку оно присутствует – в более скрытом виде – в двух различных линиях: *d – dis – e* и *gis – a – b*. Больше того, начало и конец этого пассажа связаны между собой обратным соотношением: (длинная нота + тритоновый прыжок) (тритоновый прыжок + длинная нота), что мы можем охарактеризовать либо как *анадиплосис с анастрофой* ($xu...ux$), либо как *хиазм* с разделёнными элементами.

Пауза в конце пассажа, в свою очередь, является типичным *interruptio*, средством для выражения *эмфазы*, разрезающей речь и налагающей тишину, несущую эмоциональную нагрузку (пример № 8).

На этом (по причине регламента изложения) остановим анализ произведения для флейты, напи-

* Нотные примеры см. в конце статьи.

санного в первой половине XX века, для которого, похоже, очень пригодилось использование риторических средств (в Приложении дан ещё один анализ). Тем не менее приведём ещё пару примеров, взятых из музыки второй половины XX века.

В пьесе «Le marteau sans maître», написанной Булезом в 1955–1956 гг., есть возможность найти ряд *хиазм* – тот случай, когда мы можем рассмотреть этот чудный приём более детально.

Как известно, *хиазма* состоит в перекрёстном расположении соответствующих членов предложения. Это вид *антитезы* с более драматическим эффектом, и она может быть выражена различными способами в зависимости от длительности и сложности взаимоотношений между синтаксическим и семантическим уровнями. Например, мы можем найти предложения с такими различными конструкциями:

$$\frac{A^x B^y}{B^x A^y} \quad \frac{A^x B^y}{A^y B^x} \quad \frac{A^x B^x}{B^y A^y},$$

где А, В представляют собой семантическое содержание, а X и Y – синтаксическую функцию. Поэтому перекрёстные взаимоотношения, как по смыслу (AB/BA), так и в синтаксисе (ху/ух), всегда имеют место в пределах конструкции, испытывающей влияние параллелизма.

Сила этой фигуры, похоже, вырастает из симметрии, включающей все её элементы, а симметрия являлась ключевой идеей во всей музыкальной мысли XX века. Среди примеров, которые можно найти в булезовском цикле, избрана страница, относящаяся к первой пьесе (пример № 9). Здесь можно найти моменты, в которых уровни диастемы, тембра и ритма накладываются друг на друга внутри повторяющихся структур (как в примере № 9).

Взаимообмен по идентичности происходит здесь благодаря едва уловимой роли, которую играют унисоны, существующие в трёх различных вариантах. Идентичность по высоте всегда сопровождается тембровой метаморфозой, которая придаёт пассажиру некоторую двусмысленность. Эта неопределённость – экспрессивный выход, который возник на поверхности феноменологии и подпитывается хиастическим использованием симметрии.

Последний пример (пример № 10) взят из «Пролога» Жерара Гризе, пьесы для солирующего альта, написанной в 1976 году. Мелодическая фигура из 5 звуков (которая впоследствии будет развиваться) поставлена в *антитезу* с нивелированным, «твёрдым», удвоенным, самым нижним *c* (в действительности *h*). Начальный настойчивый *эпанапелсис*, созданный обозначением *ritornello*, образует у слушателя привычку, ожидание, «норму», которая должна быть разрушена некоторыми включениями внутри и снаружи

мелодической фигуры, но в любом случае она объединяет два контрастных элемента в один большой прочный блок. Разнообразие способов манипуляции с повторяющимися фигурами напоминает нам о *repetitio* и *transmutatio*, рассмотренных выше. Например, сегменты № 1, 3, 4 указывают, в отличие от первого (№ 0), на наличие форма анастрофы: в примере № 10 были подчеркнуты элементы, подверженные перестановке. Естественно, последовательность тонов, как в № 4, может быть прочитана как анастрофа элемента № 0, также как и номера 3, – выбор, вероятно, зависит от отношения слушателя:

$$\begin{array}{ll} \text{№ 0 (ab)c} & \text{№ 3 b(ca)} \\ \text{№ 4 c(ab)} & \text{(ca)b} \end{array}$$

В № 2 и 5 вместо этого мы узнаём *complexio* (*анафора* + *эпифора*: х...у / х...у), так как «выражение» № 0 возвращается с обоими вариантами: начальным abc и удвоенной нижней нотой. Отсутствие последней, в свою очередь, создаёт ощущение недостачи чего-то, что характерно для *эллипсиса* (пример № 10).

(Продолжение анализа см. в Приложении).

Заключение

Что касается фигур, основанных на форме повтора и симметрии, то нам следует перевернуть с ног на голову наше мышление и констатировать факт, что эти фигуры, эти лингвистические конструкции образованы, по сути, на основе некоторых ритмических приёмов, когда логическая пара повтор/вариация проявляет себя с моментальной ясностью. Эти риторические фигуры кажутся близкими музыке более, чем языку; именно благодаря этим приёмам язык, причём не только поэтический, может быть воспринят как нечто музыкальное.

Симметрия подразумевает повторение: это определённо характеристика, относящаяся к геометрии, но всё же, прежде всего, к реальному миру или ещё лучше – к жизненному опыту, который мы накапливаем в этом мире. Способность человеческого разума видеть взаимоотношения, возникающие из структуры нашего мира, была недавно освещена Лоуренсом М. Збиковски в его труде «Conceptualizing music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis» (Концептуализация музыки. Когнитивная структура, теория и анализ, 2002), который «вдохновлён недавними исследованиями в лингвистике и риторике ... и основан на допущении о том, что музыкальное восприятие полагается не только на особые способности к обработке именно структурированных звуков, но на особом использовании общих способностей, которые человек применяет для повседневного понимания окружающего мира».

Однако похожая мысль была выражена Руветом в 1972 году, где он синтезирует философию подхода к этой теме, с чем нельзя не согласиться: «Анализ музыкального фрагмента или произведения, при

достаточном углублении позволяет выделить музыкальные конструкции, соответствующие другим конструкциям, принадлежащим действительности или нашему жизненному опыту. Именно в этом соответствии раскрывается “смысл” музыкального произведения»¹⁰.

Поиск *аналогона*, который подразумевается при изучении связей, соединяющих между собой риторические и музыкальные структуры, таким образом, похоже, приводит к обнаружению его собственного смысла через рассмотрение того, что находится за пределами самих структур, потому что это первым выходит на онтологический план и имеет отношение к области человеческого *Erlebnis*.

Но музыка, ссылающаяся на *Erlebnis*, на *Lebenswelt* никогда не бывает простой: она всегда требует медитации, предлагаемой всей сложностью лингвистических конструкций. В этом – важность изучения этих конструкций, в том числе, в перспективе риторики.

Музыка XX века, как это всем известно, испытывает большие трудности с коммуникативностью и, осмелюсь добавить, с выразительностью. Во многих случаях она проходила в опасной близости к эстетической бесполезности, когда просто не несла в себе никакого значения, принимая примитивное состояние «хэппенинга», и вскоре была помещена в музей, описана и архивирована.

Музыка XX века, напротив, оказывалась наполненной эстетической значимостью, когда она проходила по пути, связанному с нарративностью, избегая в то же время (это необходимо понять) скудного и обманчивого прямого пути постмодернизма с его цитатностью и загрязнённой коммерцией.

Поэтому как композитор, автор статьи чувствует глубокую потребность продолжать свою деятельность в направлении новой, стимулирующей, нетривиальной повествовательности, и убеждён в том, что экспериментирование с новыми нарративными кодами может получить настоящую помощь со стороны изучения риторических и лингвистических конструкций.

С другой стороны, также можно констатировать, что с точки зрения исполнительства новая музыка, хорошая она или плохая, всегда страдает проблемами интерпретации, а именно, трудностями, с которыми исполнитель сталкивается при соотношении себя с сущностью произведения (а не с абстрактностью схем конструктивных расчётов). Поэтому как аналитик, автор убеждён, что риторические структуры вскрывают внутренние элементы экспрессивности и, интегрируя в наши аналитические стратегии их декодирование, мы можем по-настоящему предлагать исполнителю базовый инструмент для исследования смысла пьесы и, в конце концов, придать к аутентичной интерпретации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Lanza, Sergio. Il concetto di ornamento in musica. Tensioni ed estensioni // De Musica. Anno VII. – 2003. – URL: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm7idrd.htm>

² Примеры Шекспира взяты из работы Лаусберга: Lausberg, Heinrich. Handbook of Literary Rhetorics. A foundation for Literary Study. – Boston: Brill, 1973–1998.

³ Lausberg. Op. cit. § 612–612, p. 275.

⁴ Perelman, Chaim and Obrechts-Tyteca. Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique (Lucie, 1958) / Italian trans. – Torino, Einaudi, 2001.

⁵ Op. cit. P. 303.

⁶ Lanza. Op. cit.

⁷ Lausberg. Op. cit. § 716, p. 318.

⁸ Образом фигуры *тмезис* является разделение на части слова ‘however’ (howe’er, how + e’er):

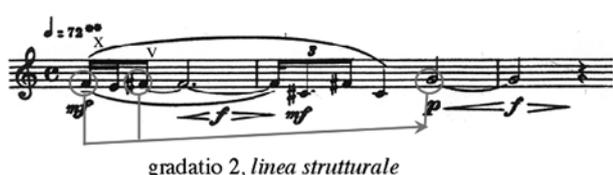
If on the first, how heinous e'er it be,
To win thy after-love I pardon thee.
(Shak., Richard II 5.3.34–35).

⁹ Lausberg. Op. cit. § 717, p. 319.

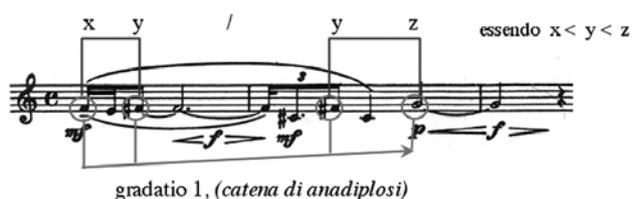
¹⁰ Ruwet, Nicolas. Langage, musique, poésie (1972) / Italian trans. – Torino, 1983, p. xii.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1



Пример № 2



Пример № 3

epanalepsis

Пример № 4

epanalepsis

anaphora

ellipsis

Пример № 5

anaphora

epanalepsis

epanadiplosis

anadiplosis

Пример № 6

ellipsis

gradatio

epanalepsis + variatio

Пример № 7

epanalepsis + variatio

anastrophe

gradatio

beginning figure

-2m +2M

Пример № 8

chiasm or epanadiplosis

hyperbole

gradatio

hyperbole

gradatio

triton interval

interruptio

Пример № 9

chiasmus 1

a tempo

chiasmus 2

chiasmus 3

fl. G# B D F

alto B G# F D G# B

Пример № 10

antithesis

epanalepsis

ellipsis

anaphora

epiphora

octave variatio

ПРИЛОЖЕНИЕ

Varèse, *Density 21.5*

anastrophe + variatio

insertio adjectio

gradatio + hyperbole

interruptio

variatio

word antithesis + chiasmus

parenthesis (digressio)

ellipsis + variatio

epanalepsis + variatio

anastrophe

epiphora clausola

Grisey, *Prologue*

parenthesis, recapitulation

epiphora clausola

0 1 2 3 4

Мелодическая линия в интермеди воспроизводит контур первых пяти элементов

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music, numbered 0, 2, 5, and 10. The first system (0) is marked with a tempo of $\text{♩} = 70$ *ass. - 90* and includes the instruction *rit. ad lib.*. The second system (2) is marked *un. mod. f. gale* and *f. ex. 1*. The third system (5) is marked *mp*. The fourth system (10) is marked $\text{♩} = 100$ *ass. - 140*. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mp*, and *pp*. The lyrics are:
0: a b c d e
2: a b c A e
5: a b c f B
10: a b c A B C e b c a, f B g e
The word "anaphora" is written below the first three systems, and "gradatio" is written below the second and third systems. Lines connect these labels to specific musical phrases in the score.

Серджио Ланца

профессор теории музыки и композиции
Государственной консерватории Трапани



МИШЕЛЬ ЭМБЕРТИ

Университет Западный Париж – Нантерр-ля-Дефанс

УДК 78.013+78.071.1

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ВРЕМЕНИ И СМЫСЛА У МАЛЛАРМЕ И ДЕБЮССИ*

Известно, что теория внушения Малларме [фр. *théorie de suggestion*. – *И. Х.*] содержит достоверную философию времени и смысла. Смысл есть движение, которое создаёт чтение поэтического текста в его чувственном течении, смысл пробуждает время, или, скорее, это время, длительность в её развёртывании, постоянном и творческом, устанавливает поэтический смысл как движение. Но, с другой стороны, поэзия Малларме покоится на фрагментации и «уничтожении» времени в его обычном проявлении ради выражения сущности поэтической идеи. Это двойное действие проявления и уничтожения обнаруживается также и в мышлении, и в музыке Дебюсси.

Как писал Пьер Кампион¹, Малларме был всю жизнь одержим одной простой идеей изучения последовательности стихов в поэме. С его точки зрения это означает, что стих существует отдельно от других стихов, и что каждый стих ограничен предыдущим и последующим стихом в поэме. Стих – это последование отрезков времени, отделённых друг от друга пустотой. Более того, слова, которые составляют стих, также отделены друг от друга пробелами, тишиной. Материальность стиха, речи, которую он поддерживает, таким образом сводится к некоей материальности, которая отсылает к чему либо в виде порядка отсутствия, к *ничто*. Это усиливает свойство, которое доминирует в сочинении стиха, оппозицию звуковых и музыкальных аспектов слов, позволяющих возникнуть игре уподоблений и различий. Таким образом подчёркивается отношение между словами, а не отношения слов с реальностью и её означением: «Стих, который различными слогами преобразует слово, тотальное, новое, чуждое языку, и как распев, достигает изоляции речи»². В том смысле, что письмо стиха – это прежде всего некий запрет на реальность в пользу речевого знака и его музыкальной сущности.

В чём же тогда заключается богатство этой двойной поэтической изоляции при помощи пустого интервала между стихами и интервала тишины между словами? Однозначно, оно заключено в смысле, в том, что Малларме называл Идеей. Идея, по своей природе, это то, о чём не говорится

в поэме, то, что «интенционируется» – как говорил Гуссерль – между словами и отрезками тишины, которые отделяют слова друг от друга, то, что проявляется в самом движении чтения поэмы. Смысл – это некий духовный антимир, укоренённый в субъективности поэта и его читателя. В отличие от значений отдельных слов, смысл раскрывает и представляет себя во внутренней протяжённости того, что он создаёт перед написанием поэмы и перед её чтением. Также он представляет себя путём фрагментации и отказа от времени реальности объекта и мира посредством письма. Он порождает энергию как движение поэтической работы, особенно в чтении как таковом в его временном течении. Смысл и есть это движение, которое порождает значимую множественность на пустом пространстве белого листа.

Такая диалектика порождения и уничтожения несёт в себе некую философскую интуицию, которая требуется для прояснения теории внушения. Она, в первую очередь, основана на «деконцентрации» чтеца, которая заключается в изолировании речи в её напевном и звуковом аспекте, что является символом воплощения Идеи. Как писал Жан Старобински, «переход к негативному является условием восстановления позитивного, в этот раз в порядке непринадлежности. Объект представляется в дыхании некоей “атмосферы”»³. В известном тексте Малларме «Кризис стиха» об этом говорится с восхищением: «Для чего, однако, происходит чудо переноса некоего факта природы в его почти полное вибрирующее исчезновение в радости говорения, если не для того, что оно эманурует, без гена близкого и конкретного сравнения, чистое понятие? Я говорю “цветок”! И вот из-за пределов забвения, в котором мой голос отдаляет любые силуэты, музыкально всплывает нечто иное, чем известные мне цветные чашечки, сама чарующая идея, которой не найти ни в одном реальном букете»⁴.

Смысл, таким образом, для Малларме – это «эффект смысла», так сказать проявление за пределами прерывности речи в поэме, смысл Идеи, силуэт которой образуется в результате творческого усилия, но он также образуется в процессе живого чтения, между эффектами текста и возможными воображаемыми эффектами, которые

* Из серии «Psychomuse».

позволяют чтецу создавать поэтические неясности, образованные символической суггестией. Это то, что нужно хорошо понимать, – по словам Пьера Кампиона, «смысл может существовать только как зарождающийся»⁵. Идея появляется только в творческом акте поэтического письма, которое отменяет реальность и заменяет обыденный смысл. Смысл как таковой – часто завуалированный неясностями текста, с которыми должен иметь дело любой человек, читающий стихи – на самом деле не так и неясен, поскольку, по сути, *смысл существует только в момент своего появления*. Он существует только тогда, когда создаётся, поэтому он также постоянно представляет своё восстановление и свою отмену в сопряжении появления и исчезновения в протяжённости времени. Туманность смысла стихов Малларме и есть то, что позволяет существовать чтению поэзии. Движение поэтического творения или подбор такого движения в акте чтения необходимы для зарождения смысла, который отменяет существующий мир. *Смысл есть событие мысли и сознания в их протяжённости длительности*. Как это ни странно, мы приходим здесь естественным путём к философии Бергсона о состояниях сознания: смысл – это человек в его становлении. Поэтому, помимо акта творения, или чаще, как ответ на него, акт чтения является сущностным для поэзии Малларме, ибо чтение всегда ведёт к возобновлению письма. И в этом возобновлении он воссоздаёт смутный по характеру смысл чтения в чтении, «непредвиденный и ещё менее предсказуемый, не сводимый к интенциям и средствам, которые его формируют»⁶, именно такой, в мгновении, новое состояние сознания или акт свободы, проявляющийся в становлении сознания в его непредвиденной новизне.

Мы обнаруживаем здесь одно из важнейших следствий «деконцентрации» чтеца при помощи специфически музыкальной суггестии слов и их звучаний: в прерывности напевной речи, в некотором смысле магической, из которой сделаны стихи и целые поэмы, соударяются непредвиденные эффекты и перемешиваются отражения слов, что и создаёт возможность текста⁷. В ней акт чтения рождает новое единство, которое в своей длительности творит смысл. Взамен протяжённость смысла освещает в пустотах и тенях, проецируемых на звучащую речь, пробуждение образов, новых и невиданных ранее, мимолётных и ужасающих, или сотканных из чистого света, и постоянно изобретает множественность страхов, искрящуюся радость и вечно таинственные символы. Именно таково возвращение прерывности в протяжённость сознания – или, как мы увидим, в бессознательное – которое конституирует *темпоральность появления*.

Другими словами, поэзия Малларме состоит из трёх слоёв времени и смысла: в некоем первом акте

поэтического действия – это поиск побудительной речи, фрагментированной и разрывающей ткань времени звуковыми моментами и впечатлениями от внешних объектов или состояний души; далее, в процессе письма, которое передаёт непредвиденное и тёмное (как часть текста и его «эффектов»), в акте чтения, который их выявляет и интерпретирует, возникает набросок новой протяжённости внутреннего смысла, субъективного и «сноподобного», подтверждающего бесконечное обновление творческого акта в его тепморальности; и, наконец, в результате игры этой самой протяжённости, которая устанавливает новые отношения и новые связи между словами, их звучанием и их воображаемыми значениями, возникает новая прерывность: в ней бесконечно соударяются архетипические видения бессознательного.

Шарль Марон в своём замечательном эссе⁸ показал, как в постоянном обмене «внешних объектов» с «внутренними объектами» (то есть, между объектами и состояниями души, по терминологии Малларме) в сущности работы внушения циркулируют личностные «мифы», фантазматические полиморфные константы поэтики Малларме, которые безусловно отражают «бессознательное личности поэта, его части и процессы»⁹. Они представляют обнажения мифов и их бессознательные осадки, которые работают в сетке неясностей, виновником которых является поэт, – те, что заново определяют хаотичное и случайное возникновение мгновений в глубине активной длительности смысла.

Музыка

Дебюсси получил прекрасное посвящение от самого Малларме, когда поэт написал, что его произведение «не представляет диссонанса с текстом, если не углубляется ещё дальше, действительно в ностальгию и в свет, с утончённостью, с тоской и с богатством»¹⁰. Малларме посвятил Дебюсси одно из своих стихотворений со ставшим известным четверостишием:

Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi,
Oùis toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy¹¹.

После этого хочется найти в музыке те структуры времени внушения Малларме, которые были обнаружены ранее в поэзии. С этой целью представляется необходимым, во-первых, исследовать, теперь уже в партитуре, звуковые символические эффекты, которые могут в ней существовать как начало материального композиционного воображения, а во-вторых, необходимо проникнуть в суждение поэта, которое является наиболее оригинальным и близким музыке.

Говорят, что Дебюсси не пытался «перевести» поэму Малларме в музыку, но просто хотел воссоздать её атмосферу или, если так можно выразиться, хотел музыкой «внушить» то, что поэма оставляла для воображения в своём движении чтения. И в самом деле, анализ музыки раскрывает этот новый язык фрагментации музыкальной материи при помощи внимания к тембрам, гармоническим краскам, к этим расслоенным аккордам, которые поразили первых её слушателей. Анализ направлен к этому постоянному поиску прерывности мгновений, важных только для самих себя, к некоей длительности смыслов в глубинных гармонических отношениях, которые связывают всё произведение в его развёртывании. Эти гармонические отношения здесь, как было хорошо продемонстрировано Жаном Барраком¹², организованы вокруг одного фундаментального отношения тоники с неаполитанским секстаккордом в тональности доминанты, приводящего к присутствию во всей теме тритона (*cis* – *g*). Такое отношение не сразу себя обнаруживает, но проявляется «неким мистическим образом и с такой редкой радостью в поэтическом плане, в первом сцеплении гармоний, которое предлагает произведение», другими словами, – с первого пассажа арфы до экспозиции темы у флейты соло.

Это гармоническое отношение постоянно повторяется, придавая единство произведению. Оно само себя контекстуализирует в своих различных проявлениях и в вариациях, постепенно давая слушателю почувствовать глубинную протяжённость, сеть или окружение, из которых внезапно возникают тембровые эффекты и непрестанно обновляющиеся аккордовые краски: их фрагментация в отдельные мгновения получает смысл в результате помещения их в длительности. Жан Баррак также уточнял, что отказ от классической формы и её разработки здесь представляет, прежде всего, «импровизацию вокруг одной темы». Эта тема, как я уже было продемонстрировано ранее¹³, несёт в себе два элемента, которые не играют никакой определяющей роли во внешнем развитии: первый элемент (пример № 1а)* относится к первым двум тактам, представляющим волнообразную линию в пределах тритона, описывающим некий нерегулярный хроматизм и представляющим как бы прелюдию, свободную и неформальную; второй элемент (пример № 1а)*, два следующих такта, напротив, очерчивают красивые скачки на большие интервалы, что является украшающим продолжением первого элемента. Именно первый элемент фактом своей тритоновой структуры предопределяет всю гармоническую сетку, на основе которой строится протяжённость произведения. Этот элемент с неопре-

делённым контуром, с лёгкостью модулирующий и трансформирующийся, символизирующий весь пролог, начало или импровизирующую прелюдию, в конечном счёте оправдывает название, выбранное композитором, и ставит музыку перед поэмой в порядке её чтения и слушания. Это неуверенное направление произведения создаёт некую открытую форму, радикально инновационную, которая получает свой смысл только из своего прогрессирующего движения во времени, так же, как и поэма Малларме, получает свой смысл только в контексте постоянно возобновляемого процесса чтения. В отношении слышания, к которому обязывает «прелюдирующая тема» прелюдии, для слушателя является постоянный разрыв между линейностью формы, подлежащей в сопоставлении с фундаментальным отношением гармонии и непредвиденностью импровизации (в неё входит всё искусство внушения Малларме с его возникновениями и прерывностями).

Таким образом, мы обнаружили «темпоральность возникновения», такую, которую мы определили ранее: Дебюсси начинает с формы в композиции Прелюдии, с умножения сонорных туше, которые он оркеструет со смелостью, несвойственной ни одному композитору, жившему ранее. Но при помощи игры фундаментального отношения гармонии – тоники и неаполитанского секстаккорда доминанты – тонального по определению, но уже находящегося за пределами нормы в своих беспрестанно инновационных воплощениях – он воссоздаёт протяжённость длительности, в которой естественным образом вписаны (насыщенные смыслом, который слушатель музыки и читатель поэмы с удовольствием ей придаёт) фрагменты сонорной палитры. Отсюда вытекает двустороннее движение, заставляющее эту музыку обретаться между темпоральным планом, вызывающим воспоминания и бессознательные образы фавна, и их сонорными фигурациями, окружёнными гармонической протяжённостью. Как пишет Иванка Стоянова, «произведение-тотальность есть некая преднамеренная сеть отношений и сравнительно автономных сегментов, они образуют смыслы за пределами максимальной синтагмы, то есть, произведения искусства»¹⁴.

Музыка создана для того, чтобы её слушали, она создана не для того, чтобы её писали, так же, как и поэма создана для того, чтобы её читали и, безусловно, высоким голосом. Дебюсси часто повторяет это в музыке, не случайно слова всегда переводятся в движение (и в манеру слушания), придающее точный смысл пылинкам сонорных мгновений, выбранных изначально композиторской интуицией, как внушениями воображаемого, отсылающего во вселенную символизма. Ещё чаще они же порождают в конечном счёте движе-

* Пример см. на с. 223.

ния воображения Дебюсси в центре времени; они возникают в уникальном потоке, который их и воплощает.

Сказанное восхитительно воспроизвёл Клаудио Аббадо в своей интерпретации «Пеллеаса и Мелизанды»: например, сцена в гроте на берегу моря иллюстрирует три наложенных слоя темпоральности, которые мы уже узнали в поэтике Малларме. В противоположность Караяну, который в своей собственной записи бесконечно подчёркивает контрасты и разрывы, и таким образом поддерживает с той или иной целью некое гладкое единство характера, такое суровое, что ничего из него не возникает и не выплывает (его знаменитое легато!), Аббадо более быстро удаётся, безусловно, создать этот исключительный синтез протяжённости и прерывности возникновения, которое характеризует все произведения Дебюсси. Агогические отклонения не только прекрасно определены и оценены, но они акцентированы и переинтерпретированы в контексте потока времени всей сцены. Например, для того, чтобы принять во внимание динамические указания Дебюсси в тактах 8 и 9 после цифры 37, представляющих фаготы и трубы с сурдинами, Аббадо подчёркивает лёгкую акцентуацию в начале каждого мотива (несмотря на указанное пианиссимо) с целью выразить декрецендо, которое точно производит впечатление того, как *нечто* должно было возникнуть, но неожиданно мгновенно исчезло. Появление и исчезновение сильно зависят от этого процесса варьирования интенсивности (взрыв-исчезновение, сфорцандо-диминуэндо), которые маэстро неустанно передаёт посредством микрособытий, скорее на поверхности, чем в гармонической основе, делая из этих динамических случайностей рациональную глубинную структуру всей сцены. Достаточно послушать (с цифры 39) мощное беспокойство фаготов, труб с сурдиной, а также валторн, туб и литавр (после цифры 40), чтобы оценить это. И, безусловно, интерпретация итальянского маэстро является в целом более спокойной, более чувствительной, более гуманной, но и повсеместно музыкально более богатой, нежели тёмная, но отрешённая и несколько дистанцированная интерпретация Караяна.

Музыка, услышанная Малларме

Посредством письма и четверостишия Малларме, адресованного Дебюсси, попытаемся понять, что же очаровало поэта, когда он услышал Прелюдию в доме Дебюсси в первый раз, в четырёхручном изложении для фортепиано, и *что* в этом произведении вдохновило поэта написать своё четверостишие.

Что мы можем вынести из этих текстов? Идеи ностальгии, света, болезни, вместе с углублением

смысла поэмы при помощи музыки, в некоей пролонгации в направлении идей поэта. У Малларме было двойное понимание музыки: с одной стороны, в тексте, названном «Рихард Вагнер, Мечта французского поэта»¹⁵ музыка появляется как динамизм, как движение, энергетика, которая возвышает тело и материю до их преобразования в Идею. Музыка – это откровение мрака в его плотности тайны. Она обнажает, искореняет, но также, в вагнеровской драме, «она соединяет цвета и линии действующих лиц с тембрами и темами в некоей атмосфере, более насыщенной Мечтой, чем любая другая атмосфера, божество, одетое в невидимые складки аккордовой ткани»¹⁶.

Музыка – это смешение и избытие состояний, но также и орфическая запутанность мечтаний, переплетённых в основе гармонической ткани¹⁷. С другой стороны, музыка в этой тотализирующей протяжённости звука производит некую экстраординарную силу воспарения, которая проявляется также в лёгкости некоторых тканей или испарений: она разряжает неясное бытие вещей, высвечивает его изнутри путём выявления кристаллических резонансов, с которых начинается путь в нереальное. Также музыка противопоставляет себя поэзии творческим жестом, который её создаёт: поэзия, как говорит Жан-Пьер Ришар, выявляется из «сложения»¹⁸, то есть, из такого концентрированного объединения, которое заставляет поэтический язык «уничтожить» окружающий мир с целью возвращения уже в виде чистой идеи, «суммирующей» в себе состояния и различные объекты с целью представления их чувствам и оценкам. Музыка, с другой стороны, «испаряет», или, так сказать, осуществляет диффракцию, разбрызгивает в своём потоке, вдыхает неясное бытие, чтобы сделать его прозрачным. В её мощном порыве вагнеровский туман разбрызгивается вверх и достигает света разума. Таким образом, и поэзия, и музыка обнаруживают для нас возможность проникнуть в сердце объекта и его трансформации в Идею, но музыка делает это во внутреннем пространстве «и в глубинной темноте вещи», тогда как поэзия «упражняется с самого начала в полностью ментальной высоте, и играет с полным света притяжением, со звёздным престижем духа»¹⁹.

Есть что-то фундаментальное в мышлении Малларме, то, что является, безусловно, основой его восхищения музыкой Дебюсси. Как заметил Жан-Пьер Ришар, можно обнаружить биполярность некоего требования чистоты и артистического вкуса ко всему туманному, в целом это альянс интеллектуальной абстрактной конденсации и интимного суггестивного испарения: первое – это путь поэзии, второе – путь музыки к Идеи. Поиски поэта вписывают всю его жизнь между этими множественными гранями произведения, в кото-

ром «одну нужно рассматривать по отношению к Ничто, а другую по отношению к Прекрасному»²⁰. Но, безусловно, мы здесь наблюдаем постоянную биполярность между зафиксированным и подвижным, между моментом, осознаваемым по отношению к духу и текучестью времени, в котором всё испаряется и разносится по сторонам. Мы обнаруживаем также и новую апорию времени в теории внушения: в то же время прерывность замороженных сконденсированных мгновений в словесных определениях и протяжённость потока, в котором ничто не зафиксировано. Внушение всегда озаряет, но оно всегда кратковременное и исчезающее. Оно – привилегированное мгновение в душе, которая его познаёт, в душе чтеца как в душе поэта, и это исчезновение является, в каком-то смысле, условием его высвечивания.

Музыка, таким образом, не переводится в поэзию. Слово не является эквивалентом звуков, следующих своей собственной траектории. Музыка слов сама по себе не может не передавать смысл музыкальных звуков и их порывы, их резонанс; их вибрации остаются параллельными друг другу. Но на глубоком уровне музыка и поэзия в отношении к Идее объединяются, взаимно дополняют друг друга, и возможно, в этом таинстве звука, который связывает мрак со светом своей способностью испаряться, музыка идёт дальше «к ностальгии и к свету». В целом, «Музыка и Письмо являются мощной противоположностью мраку; это сияние, это уникальное явление, я с уверенностью называю Идеей»²¹.

Проснулся ли Нарцисс под звуки флейты Фавна?

Поэма Малларме заканчивается тем, что можно назвать нарциссическим отступлением. Переведённое в письмо, желание бледнеет, высушенное ослепляющим и неослабляемым светом Идеи. Как Нарцисс, убитый восхищением своим отражением, Фавн заключён в своих мечтах и воспоминаниях о нимфах: два мира в одном, отделённых стеклом зеркала (которое также можно представить как замёрзшую воду) – два мира как фрагменты друг друга, объединённые и потому разрезанные, два мира: «тверда под инеем бесплодная вода ... но не расколот лёд где перья пленены!»²² Именно в этом непреодолимом разломе создаётся Идея со стороны реальности. «Я говорю “роза”», и она сразу же исчезает из букетов желания. Идея

Малларме находится в каком-то смысле за пределами, за исключением внутреннего пространства поэмы. Поэма – это отражение, которое порождает Идею. Но связь с неясным чувственным не вплетается в иллюзорную темпоральность слов. Поэма, «молчаливый взлёт абстракции», окончательно запрещает счёт времени, в результате чего возникает связь между желанием и его отрицанием. Ибо в отражении Нарцисса нет этой связующей длительности, любого начала времени за исключением агонии, которая формирует другую, противоположную мифологическую фигуру, сонорные рыдания любвеобильной богини Эхо. Это рыдание продолжается за пределами непосредственного мгновения через звук голоса. В этом двойном отражении нет начала жизни, поминования и забвения. Связь Нарцисса со своим отражением смертна, ибо Нарцисс нем.

Но в зеркале, в котором существует Нарцисс в молчании его поэтической речи, отражаются звуки, рыдающие и музыкальные, голоса богини Эхо. Это именно то, что восстанавливает музыку Дебюсси в отношении к поэме; здесь его музыка продолжает поэму Малларме и уходит ещё дальше в область ностальгии и тайны Я. Флейта Фавна стремится слиться с голосом Эхо, который тоскует, но не умирает, и продолжает питаться самим собой. В музыкальном произведении она есть отпечаток самой себя, а не двойного умерщвления. Она – отпечаток, который рисует контуры рождающихся форм интимного времени сознания, где соударяются воспоминания счастливых мгновений, но также на более глубоком уровне бессознательного, сдерживания наиболее устрашающих намёков. В целом впечатление «присутствия», более мощное, чем лик юноши, зачарованного своим отражением, впечатление от некоей вещи, которая возрождается в каждый момент своего исчезновения.

«В целом, – как пишет Ив Бонфруа, – “некое открытие ничто”, да, всегда; и вместе с тем, также верно, “некое открытие красоты”, но в этот раз не посредством вмешательства ужаса, испытываемого в глубине зеркала: нет, посредством передачи присутствия, которое мы вправе творить»²³.

О нимфы, ПАМЯТЮ я кожу раздую²⁴...

Итак! Пробудился ли Нарцисс от звуков флейты Фавна?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Pierre Campion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie* [Пьер Кампион. Малларме, поэзия и философия], Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

² Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* [Стефан Малларме. Кризис стиха], in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. et préface Yves Bonnefoy, Paris Gallimard, 1976, p. 252.

³ Jean Starobinski, *Sur quelques apparitions de fleurs* [Жан Старобински. О некоторых проявлениях цветов], in Yves Péré (ed.), *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1998, 21–35, op. cit. p. 39.

⁴ Ibid., p. 251.

⁵ Pierre Campion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie...* p. 80.

⁶ Ibid., p. 82.

⁷ «[слова] зажигаются от взаимных отражений как виртуальные огненные блики в драгоценных камнях, заменяя обычное видимое дыхание на древние лирические вздохи или на радостное и личностное направление движения фразы». См.: Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, p. 248–249.

⁸ Charles Mauron. *Mallarmé* [Шарль Марон, Малларме], Paris, Seuil, 1964.

⁹ Ibid., p. 76.

¹⁰ François Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes* [Франсуа Лесюр. Клод Дебюсси до «Пеллеаса», или Годы символизма], op. cit., p. 135.

¹¹ Дословно:

«Лесной житель, свидетель первого дыхания,
если музыка флейты тебя впечатляет,
прислушайся к тому блеску,
который в неё вдохнул Дебюсси»
[перевод мой. – И. Х.]

¹² Jean Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, collection «Solfèges», 1962, éd. revue et corrigée par François Lesure [Жан Баррак,

Дебюсси, Париж: Сеиль, серия «Сольфеджио», 1962 / под ред. Франсуа Лесюра], 1994, pp. 108–116.

¹³ Michel Imberty, «Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano» [Мишель Эмберти. Смысл времени и смерти в воображаемом Дебюсси]. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1987, № 3, 383–409.

¹⁴ Ivanka Stoianova, *La musique et Mallarmé* [Иванка Стоянова, Музыка и Малларме], in Yves Peuré (ed.) *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, op. cit., 127–135, p. 130.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français* [Стефан Малларме. Рихард Вагнер, Мечта французского поэта], in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. et préface Yves Bonnefoy, Paris Gallimard, 1976, 168–176.

¹⁶ Ibid., p. 174.

¹⁷ Здесь – игра слов *fusion* et *profusion*, mais aussi *confusion*... des songes enrelacés...elle diffuse. – Примеч. переводчика.

¹⁸ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé* [Жан-Пьер Ришар. Воображаемая вселенная Малларме], Paris, Seuil, 1961, p. 378 et suivantes.

¹⁹ Ibid. p. 398.

²⁰ Ivanka Stoianova, op. cit., p. 130.

²¹ *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 359.

²² Здесь приведены последние строчки третьего и четвертого четверостишия из сонета Малларме (que hante sous le givre...Le transparent glacier des vols qui n'ont par fui!), in *Plusieurs sonnets, Poésies*, op. cit., p. 57.

²³ Yves Bonnefoy, *Igitur et le photographe* [Ив Бонфруа. Игитур и фотография], in Yves Peuré, *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, 59–85, op. cit. p. 79.

²⁴ Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un Faune* [Стефан Малларме. Послеполуденный отдых Фавна], in *Poésies*, op. cit., p. 37.

Мишель Эмберти

профессор Университета

Западный Париж – Нантерр-ля-Дефанс



MICHEL IMBERTY
Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

UDC 78.013+78.071.1

ÉMERGENCE DU TEMPS ET DU SENS CHEZ MALLARMÉ ET DEBUSSY*

Je partirai de l'idée que la théorie de la suggestion mallarméenne contient une véritable philosophie du temps et du sens. Le sens est mouvement, mouvement que crée la lecture du texte poétique dans son discours sensible, le sens promeut du temps, ou plutôt, c'est le temps, la durée dans sa coulée continue et créatrice qui instaure le sens poétique comme mouvement. Mais parallèlement, la poésie mallarméenne repose sur la fragmentation et la « néantisation » du temps de l'apparence mondaine au profit de l'essentialité de l'Idée poétique. Ce double mouvement de l'émergence et de la néantisation, je me propose de montrer qu'on le retrouve aussi dans la pensée et dans la musique de Debussy.

Selon Pierre Champion¹, Mallarmé est obsédé toute sa vie par une autre idée simple : le poème est composé de vers. Mais cela signifie que les vers n'existent que parce qu'ils sont séparés les uns des autres dans le poème, que chacun d'eux est délimité par le vers qui le précède et par celui qui le suit. Le vers est donc une séquence de temps séparé de vides. Mieux, les mots qui composent le vers sont eux-mêmes séparés de « blancs », de silence. La matérialité du vers, des paroles qu'il enserme, est donc une matérialité qui renvoie à quelque chose de l'ordre de l'absence, du néant. Cela est renforcé du fait que prédominant, dans la composition du vers, les oppositions de valeurs sonores et musicales des mots qui seules permettent le jeu des ressemblances et des différences. L'accent est mis sur le rapport des mots entre eux, non sur leurs rapports avec la réalité et sur leurs significations : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole »². De sorte que l'écriture du vers est d'abord une *abolition* de la réalité au profit du signe de la parole et de son essence musicale.

Qu'y a-t-il alors de richesse dans ce double isolement poétique par l'intervalle blanc entre les vers et par l'intervalle silencieux entre les mots ? Précisément, le sens, ce que Mallarmé appelle l'Idée. L'Idée est, par nature, ce qui n'est pas dit dans le poème, ce qui est « intentionné » – dirait Husserl – entre les mots et les silences qui les séparent, ce qui émerge du mouvement même de la lecture du poème. Le sens est un anti-monde spirituel ancré dans la subjectivité du poète et de son lecteur. Le sens, au contraire des mots isolés, se creuse donc et s'imagine du mouvement et de la continuité

intérieure de qui le crée avant de l'écrire et de qui le lit. Ainsi, de la fragmentation et de l'abolition du temps de la réalité de l'objet et du monde par l'écriture, naît l'énergie du sens comme mouvement poétique d'engendrement, notamment par la lecture elle-même en son discours temporel, et c'est ce mouvement qui donne plénitude signifiante au vide de la page blanche.

Une telle dialectique de l'émergence et la néantisation comporte une sensibilité philosophique au temps qu'il faut éclairer en revenant à la théorie de la suggestion. Celle-ci est bien d'abord « déconcertation » du lecteur en ce qu'elle se fonde sur l'isolement de la parole dans son aspect incantatoire et sonore qui vaut symbole d'évocation de l'Idée. En quelque sorte, comme l'écrit Jean Starobinski, « le passage par le négatif est la condition d'une restitution du positif, dans l'ordre cette fois de la non-possession. L'objet est rendu dans la respiration d'une "atmosphère" »³. Le texte célèbre de *Crise de vers* le dit admirablement : « A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »⁴.

Le sens est donc, pour Mallarmé, « effet de sens », c'est-à-dire émergence, hors de la discontinuité des paroles dans le poème, d'une Idée dont le contour se forge dans l'effort de la création, mais qui se forge aussi au cours de la lecture vivante, parmi les effets de texte et les possibles imaginaires que laissent au lecteur les obscurités poétiques résultant de la suggestion symbolique. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que, comme le dit très joliment Pierre Champion, « le sens ne peut être que naissant »⁵. Il n'est que dans l'acte même de l'écriture poétique qui abolit la réalité et lui substitue du sens. Le sens – souvent masqué par les obscurités du texte auxquelles tout lecteur est confronté – n'est précisément obscur que parce qu'au fond *il n'est sens seulement qu'à l'instant de son advenir*. Il n'existe qu'en tant qu'il se crée, il est donc sans cesse à la fois son instauration et son abolition dans la conjonction du paraître et du disparaître de la continuité du temps. L'obscurité du sens mallarméen est ce qui permet la lecture du poème. Il faut le mouvement même de la création poétique ou le recueil de ce mouvement dans l'acte de lecture pour que naisse

* Collection Psychomuse.

le sens qui abolit le monde. *Le sens est un événement de la pensée et de la conscience dans leur continuité de durée.* Aussi étrange que cela paraisse, on s'approche ici, avant la lettre, de la philosophie bergsonienne des états de conscience : le sens est en l'homme, en son devenir. C'est pourquoi, au-delà de l'acte créateur, ou plutôt y répondant, l'acte de lecture est essentiel au poème mallarméen en ce que la lecture est l'achèvement toujours recommencé de l'écriture. Et dans ce recommencement se crée le sens au caractère apparemment obscur parce qu'au fond, de lecture en lecture, « imprévisible, ou plutôt non prédictible, non déductible des intentions et des moyens mis à le former »⁶, exactement comme l'est, en l'instant, un nouvel état de conscience ou un acte de liberté, émergeant du devenir de la conscience dans son imprévisible nouveauté.

Nous retrouvons-là l'une des conséquences majeures de la « déconcertation » du lecteur par la suggestion uniquement musicale des mots et de leurs sonorités : dans le discontinu de la parole incantatoire, magique en quelque sorte, dont sont faits le vers et le poème tout entier, s'entrechoquent des effets imprévisibles et mouvants de rencontres et de reflets des mots les uns en les autres, qui constituent alors les possibles du texte⁷. D'eux, l'acte de lecture fait une nouvelle unité qui, dans sa durée, crée le sens. En retour, la continuité du sens éclaire, en creux et ombres projetées sur les paroles sonores, des évocations d'images nouvelles et imprévues, fugitives et terrifiantes ou de pure lumière, inventant à l'infini une multiplicité de peurs, de joies fulgurantes et de symboles toujours plus mystérieux. C'est ce retour de la discontinuité dans la continuité de la conscience – ou peut-être, nous allons le voir, dans l'inconscient – qui constitue *la temporalité de l'émergence*.

En d'autres termes, la poésie mallarméenne est faite d'une triple couche de temps et de sens : dans un premier moment de l'opération poétique, la recherche de la parole évocatoire fragmente et troue le tissu du temps en instants sonores et impressions d'objets ou d'états d'âme; puis, dans le mouvement de l'écriture qui conduit l'imprévisibilité et l'obscurité apparente du texte et de ses « effets », comme dans le mouvement de la lecture les révélant et les interprétant, s'ébauche la continuité nouvelle du sens intérieur, subjectif et onirique qui assure le renouvellement indéfini de l'acte poétique dans sa temporalité ; enfin, par le jeu même de cette continuité qui établit de nouveaux rapports et de nouveaux liens entre les paroles, leurs sonorités et leurs valeurs imageantes, émerge une nouvelle discontinuité où s'entrechoquent à l'infini les visions archétypiques et les fantasmes inconscients.

Charles Mauron, dans un essai remarquable⁸, montre comment, dans l'échange constant des « objets extérieurs » et des « objets intérieurs » (c'est-à-dire des objets et des états d'âme, selon les termes de Mallarmé lui-même) au sein du travail de la suggestion, circulent des « mythes » personnels, constantes fantasmatiques polymorphes de

la poésie mallarméenne, qui reflètent sans doute « la personnalité inconsciente [du poète], ses divisions et son dynamisme »⁹. Ce sont les affleurements de ces mythes et de leurs résidus inconscients qui œuvrent dans la trame des obscurités tant reprochées au poète, ce sont eux qui redéfinissent l'émergence chaotique et hasardeuse des instants au sein de la continuité active du sens.

La musique

C'est de Mallarmé lui-même que Debussy reçoit le plus bel hommage, lorsque le poète lui écrit que son œuvre « ne présentait de dissonance avec son texte, sinon que d'aller bien plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse »¹⁰. Il lui dédie un exemplaire de son poème avec le célèbre quatrain :

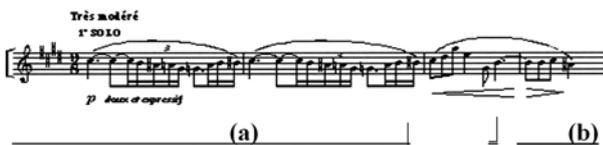
« Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi
Où toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy »

On est tenté maintenant de rechercher dans la musique ces mêmes structures du temps de la suggestion mallarméenne que l'on a pu identifier précédemment. Pour y parvenir, il me semble qu'il faut d'une part rechercher, à même la partition, les effets sonores symboliques qu'elle peut contenir comme point de départ de l'imagination matérielle compositionnelle, et tenter d'autre part de comprendre le jugement du poète qui sans doute, témoigne de ce qu'il y a de plus original et de plus proche du poème dans la musique.

On sait que Debussy n'a pas cherché à traduire le poème de Mallarmé en musique, mais seulement à en restituer le climat, on voudrait écrire, à en « suggérer » ce qu'il laisse deviner en son mouvement de lecture. L'analyse musicale révèle en effet à la fois ce langage nouveau de la fragmentation de la matière musicale par l'attention apportée aux timbres, aux couleurs harmoniques, par cet emploi des cordes divisées qui a tant frappé les auditeurs de l'époque, et cette constante recherche, derrière la discontinuité de l'instant ne valant que pour lui-même, d'une continuité de sens dans les relations harmoniques profondes qui se nouent tout au long de l'œuvre en son décours. J'insiste sur cette idée : ces relations harmoniques, comme l'a bien montré Jean Barraqué¹¹, sont organisées autour d'une relation fondamentale de tonique à sixte napolitaine de la dominante qui, résultant de la présence du triton dans l'entête du thème (*do dièse, sol bécarré*), n'est pas d'emblée reconnaissable, mais émerge « d'une façon bien mystérieuse, et avec quel rare bonheur sur le plan poétique, dans le premier enchaînement harmonique que propose l'œuvre », c'est-à-dire dès le premier trait de harpe après l'exposition du thème à la flûte solo.

Cette relation harmonique est sans cesse reprise en sous-main comme unité de l'œuvre, elle se contextualise dans ses diverses présentations et variations, donnant peu

à peu à l'auditeur ce sentiment d'une continuité de fond, trame ou enveloppe d'où surgissent alors par surprise des effets de timbres et de couleurs d'accords sans cesse renouvelés : leur fragmentation dans l'instant prend sens du fait du déploiement dans la durée. Jean Barraqué précise d'ailleurs que le refus de la forme classique et de ses développements est avant tout ici « improvisation autour d'un thème ». Ce thème, comme je l'ai montré ailleurs¹², comporte lui-même deux éléments qui ne jouent pas un rôle identique dans les développements ultérieurs : le premier élément (*exemple 1a*) correspond aux deux premières mesures,



Exemple 1 Debussy, Prélude à l'après-midi d'un faune,
thème principal

sinueuses dans l'ambitus du triton, dessinant un chromatisme irrégulier, et constituant une sorte de prélude libre et informel ; le second élément (*exemple 1b*) au contraire (les deux mesures suivantes) trace une belle volute aux larges et grands intervalles, extension décorative du premier élément. Or le premier élément, du fait de sa structure tritronique, conditionne toute la trame harmonique sur laquelle se construit la continuité de l'œuvre. Cet élément au contour indécis, facilement modulable et transformable, symbole de tout prologue, *incipit* ou prélude d'improvisation, vient jusqu'à justifier le titre choisi par le compositeur, et qui place la musique avant le poème dans l'ordre de la lecture et de l'écoute. Ce trait incertain fait de l'œuvre elle-même une forme ouverte, radicalement neuve, qui ne prend sens que dans le mouvement de son déroulement dans le temps, comme le poème mallarméen ne prend sens que des effets de contexte d'un mouvement de lecture toujours recommencé. Dans l'attitude d'écoute à laquelle oblige le « thème préludant » du prélude, se profile pour l'auditeur un constant décalage entre la linéarité de la forme sous-jacente au travers de la relation harmonique fondamentale, et l'imprévisibilité de l'improvisation où s'insère tout l'art de la suggestion mallarméenne, de ses émergences et de ses discontinuités.

Nous retrouvons ainsi la « temporalité de l'émergence », telle que nous l'avons définie précédemment : Debussy ne part pas de la forme pour écrire le *Prélude*, il part d'une prolifération de touches sonores qu'il orchestre avec une audace qu'aucun compositeur avant lui n'avait su manifester. Mais, par le jeu de la relation fondamentale tonique – sixte napolitaine de la dominante – tonale en sa définition, mais déjà hors des normes par ses réalisations sans cesse renouvelées – il recrée une continuité de la durée où tout naturellement viennent s'inscrire, chargés

du sens que l'auditeur de la musique et le lecteur du poème veulent bien leur donner, les fragments de la palette sonore. S'ensuit alors cet aller et retour qu'exige cette musique entre les plans temporels qui font émerger les souvenirs et les images de l'inconscient du faune, et leurs figurations sonores de l'enveloppe harmonique continue. Comme l'écrit Ivanka Stoianova, « L'œuvre-totalité est un réseau prémédité de relations et les segments relativement autonomes ne prennent leur sens qu'à partir du syntagme maximal, l'œuvre »¹³.

La musique est faite pour être écoutée, elle n'est pas faite pour être écrite, comme d'ailleurs le poème et fait pour être lu – et sans doute à haute voix. Debussy a souvent répété cela de la musique, et ce n'est pas un hasard : ses titres traduisent toujours autant un mouvement (et la façon de l'écouter) qui donne précisément sens à la poussière d'instant sonores des choix compositionnels initiaux, que des suggestions imageantes qui renvoient à l'univers symboliste. Ou plutôt, celles-ci naissent en fin de compte de ce mouvement de l'imaginaire debussyste au cœur du temps, elles émergent de la coulée unique qui les engendrées.

C'est sans doute ce qu'a admirablement mis en scène Claudio Abbado dans son interprétation de *Pelléas et Mélisande* : par exemple, la scène de la grotte au bord de la mer illustre les trois couches de temporalité superposées que nous avons déjà reconnues dans la poétique mallarméenne. Contrairement à Karajan qui, dans son propre enregistrement, atténue sans cesse les contrastes et les ruptures, et maintient d'un bout à l'autre une uniformité lisse de caractère assez sombre d'où rien de surgit ou n'émerge (le fameux *legato* !), Abbado, à l'inverse, plus rapide, réussit sans doute de manière exceptionnelle cette synthèse de la continuité et la discontinuité émergente qui caractérise toute l'œuvre de Debussy : non seulement les agogiques sont parfaitement définies et respectées, mais elles sont accentuées et réinterprétées dans le contexte du flux temporel de la scène entière. Par exemple, pour respecter les indications dynamiques de Debussy aux mesures 8 et 9 après 37 concernant les bassons et les trompettes en sourdines, il marque d'une légère accentuation l'attaque de leur motif – malgré l'indication *pp* – afin de pouvoir effectuer le *decrecendo* qui donne précisément l'impression que quelque chose qui vient d'apparaître subitement disparaît aussitôt. Apparition et disparition sont fortement liées par ce mouvement de variation d'intensité (*irruption-évanouissement – sforzando-diminuendo*) que le chef n'hésite pas à reporter sur l'ensemble des micro-événements tant de la surface que de la basse harmonique, faisant de ces incidences dynamiques la véritable structure musicale profonde de toute la scène. Il suffit d'écouter, à partir du n° 39 de la partition la puissance inquiétante des bassons, des trompettes en sourdine, puis des cors, du tuba et des timbales à partir du n° 40 pour s'en convaincre. Et sans doute la lecture du chef italien est-elle globalement plus inquiétante, plus sensible et plus

humaine mais surtout musicalement plus riche que celle, noire mais résignée et quelque peu distante de Karajan.

L'écoute mallarméenne de la musique

De manière prudente et prospective, je voudrais maintenant tenter de comprendre à travers la lettre et le quatrain que Mallarmé adressa à Debussy, ce qui enchantait le poète lorsqu'il entendit pour la première fois, en la demeure du compositeur, la réduction pour piano de l'œuvre qu'inspira son poème.

Que pouvons-nous d'abord retenir de ces textes ? Les idées de nostalgie, de lumière, de malaise, avec celle d'un approfondissement du poème par la musique, d'un prolongement dans la direction idéale du poète. Mallarmé a une double idée de la musique : d'une part, dans le texte intitulé *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*¹⁴, elle lui apparaît comme le dynamisme, le mouvement, l'énergétique qui soulèvera le corps et la matière pour les transmuier en l'Idée. La musique est révélation de l'obscur dans son épaisseur de mystère. Elle explose, irradie, mais, dans le drame wagnérien, elle « confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords »¹⁵.

Elle est fusion et profusion d'états, mais aussi confusion orphique des songes entrelacés au sein du tissu harmonique. D'autre part, la musique, dans cette continuité totalisante du son, revêt une extraordinaire puissance ascensionnelle qui l'apparente ainsi à la légèreté d'une étoffe ou d'une « vapeur » : elle diffuse l'être obscur des choses, l'illumine de l'intérieur pour en faire surgir les résonances cristallines d'où s'élançait le chemin vers l'irréel. Ainsi, la musique s'oppose-t-elle à la poésie par le geste créateur qui la fonde : la poésie, comme le dit Jean-Pierre Richard, relève de la « sommation »¹⁶, c'est-à-dire de cette unification concentrée qui fait que le langage poétique « néantise » le monde pour le faire réapparaître en une notion pure qui « somme » en elle les états et la diversité des objets afin de les rendre au sens et à la valeur. La musique au contraire « vaporise », c'est-à-dire diffracte, éparpille en son jaillissement, aspire l'être obscur pour le « diaphaniser », si bien que l'élan puissant de la vague wagnérienne s'éparpille en une hauteur qui rejoint la lumière de l'intellect. Musique et poésie se retrouvent donc pour nous faire pénétrer au cœur de l'objet et le transmuier en Idée, mais la musique le fait de l'intérieur « et dans l'obscurité profonde de la chose », alors que la poésie « s'exercerait à partir d'une hauteur toute mentale, et jouerait sur l'attraction lumineuse, sur le prestige stellaire d'un esprit »¹⁸.

Il y a là quelque chose de fondamental dans la pensée mallarméenne, qui est sans doute à l'origine de son étonnement et de sa fascination à l'égard de l'œuvre de Debussy. Dans tous ses jugements esthétiques, note encore J.P. Richard, on retrouve cette bipolarité d'un besoin de netteté lié à un goût marqué pour le vague, en

somme cette alliance de la condensation intellectuelle abstraite et de l'évanescence intime de la suggestion : la première, voie de la poésie, la seconde, voie de la musique vers l'Idée. La recherche du poète s'inscrit toute sa vie entre ces faces multiples de l'œuvre, « dont l'une aurait regardé vers le Néant, l'autre vers la Beauté ». Mais sans doute aussi la bipolarité constante entre la fixité et la mobilité, entre l'instant saisi par le regard de l'esprit et la fluidité du temps où tout s'évapore et se disperse. C'est bien une nouvelle fois cette aporie du temps dans la théorie de la suggestion que nous retrouvons ici : à la fois discontinuité des instants figés et condensés dans la notion, continuité du flux où rien ne se fixe. La suggestion est toujours fulgurante mais brève et évanescence, instant privilégié de l'âme qui la saisit, celle du lecteur comme celle du poète, et cette évanescence est en quelque sorte la condition même de son illumination.

La musique ne se traduit donc pas en poésie, le mot n'a pas son équivalent dans les sons qui suivent leur trajectoire propre. La musique du mot elle-même ne peut sans doute que trahir la musique des sons, et leurs élans, leurs résonances, leurs vibrations restent parallèles. Mais fondamentalement, musique et poésie, dans l'Idée, se rejoignent, se complètent, et peut-être qu'en son mystère qui lie l'obscur à la lumière par son pouvoir de vaporisation, la musique va plus loin « dans la nostalgie et dans la lumière ». En somme, « La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée »¹⁹.

Narcisse s'éveillerait-il à la flûte du Faune ?

Le poème mallarméen s'achève par ce qu'on peut nommer un retrait narcissique. Transmué en l'écriture, le désir s'éteint, s'épuise dans la lumière aveuglante et inaltérable de l'Idée. Comme Narcisse meurt de la fascination de sa propre image, le Faune s'enferme dans les rêves et les souvenirs des nymphes : deux mondes en un, séparé par la glace du miroir - qui peut être aussi de l'eau gelée -, deux mondes fragments l'un de l'autre, unis et pourtant coupés, deux mondes « que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ! »²⁰ C'est en ce clivage irrémédiable que se forge l'Idée du côté du reflet pris à la réalité. « Je dis une rose » et elle est pourtant absente des bouquets du désir. L'Idée mallarméenne est en quelque sorte hors d'atteinte, sauf à l'intérieur du poème. Le poème est le reflet qui produit l'Idée. Mais le lien avec l'obscur sensible ne peut se tisser en ce temps illusoire des mots. Le poème, « envol tacite d'abstraction », abolit en fin de compte le temps, donc le lien avec le désir et ses refus. Car il n'y a pas dans le reflet de Narcisse cette durée liante, ce temps d'un commencement autant que d'une agonie, qu'ébauche au contraire à travers l'autre figure du mythe, la plainte sonore d'Écho amoureuse. Cette plainte se prolonge hors de l'instant immédiat par le son de sa voix. Il n'y a pas dans le double spéculaire ce début d'une vie, d'un deuil et

d'un oubli. Le lien de Narcisse avec son reflet est mortel, car Narcisse est sans voix.

Mais au miroir où se meure Narcisse dans le silence de la parole poétique, répond la voix plaintive et musicale d'Écho. C'est bien cela que restaure la musique de Debussy par rapport au poème, c'est là l'enjeu de sa musique qui prolonge le poème mallarméen et va bien plus loin dans la nostalgie et le mystère de soi. La flûte du Faune tente de rejoindre la voix d'Écho qui se languit mais ne meurt pas, et continue à se nourrir d'elle-même. Dans l'œuvre musicale, elle est l'empreinte de soi et non celle d'un double mortifère, une empreinte qui dessine les contours des formes naissantes de temps intime de la conscience d'où s'échapperont les souvenirs des instants de bonheur, mais aussi, plus en profondeur

dans l'inconscient, les refoulements de rumeurs plus menaçantes. En somme l'empreinte d'une « présence » plus forte que celle du visage de l'éphèbe figé dans un reflet, l'empreinte de quelque chose qui renaît en chaque instant de son effacement.

« En somme, écrit Yves Bonnefoy, « une découverte du néant », oui, toujours ; et à quoi fait suite, c'est vrai encore, une « découverte de la beauté », mais non plus par le truchement de l'horreur éprouvée au fond du miroir : non, par la voie maintenant d'une dotation de présence qu'il nous est loisible de faire »²¹

« O nymphes, regonflons de SOUVENIRS divers »²²

Alors... ! Narcisse s'éveillerait-il à la flûte du Faune ?

LES REMARQUES

¹ Pierre Champion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

² Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op.cit., p. 252.

³ Jean Starobinski, *Sur quelques apparitions de fleurs*. In Yves Péré (ed.), *Mallarmé 1842 –1898. Un destin d'écriture*. Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1998, 21–35, op. cit. p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁵ Pierre Champion., *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, op. cit., p. 80.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁷ « ...[les mots] s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase ». – Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op.cit., pp. 248–249.

⁸ Charles Mauron, *Mallarmé*. Paris, Seuil, 1964.

⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰ François Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, op. cit., p. 135.

¹¹ Jean Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, collection «Solfèges», 1962, éd. revue et corrigée par François Lesure, 1994, pp. 108–116.

¹² Michel Imberty, «Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano». *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1987, n° 3, 383–409.

¹³ Ivanka Stoïanova. *La musique et Mallarmé*, in Yves Peyré (ed.) *Mallarmé 1842 –1898. Un destin d'écriture*, op. cit., 127–135, cit. p. 130.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. et préface Yves Bonnefoy, Paris Gallimard, 1976, 168–176.

¹⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 378 et suivantes.

¹⁷ *Ibid.*, p. 398.

¹⁸ Ivanka Stoïanova, op.cit., p. 130.

¹⁹ *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 359.

²⁰ Il s'agit des troisième et quatrième vers du sonnet de Mallarmé «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», in *Plusieurs sonnets, Poésies*, op. cit., p. 57.

²¹ Yves Bonnefoy, *Igitur et le photographe*, in Yves Peyré, *Mallarmé 1842 –1898. Un destin d'écriture*, 59–85, op.cit. p. 79.

²² Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un Faune*, in *Poésies*, op. cit., p. 37.

Michel Imberty

Professeur Émérite

à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense





И. М. ШАБУНОВА

Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова

УДК 781.723+78.037

**ОРКЕСТРОВАЯ СТИЛИСТИКА ЭПОХИ БАРОККО
В МУЗЫКЕ XX ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА *CONCERTO GROSSO*)**

Тема диалога стилей, широко распространённая в музыковедческих трудах последних десятилетий, и в настоящее время не утратила своей актуальности. Изучение данной проблематики нацелено прежде всего на художественную реконструкцию, связанную с композиторскими опытами стилизации и иными формами взаимодействия стилей. Однако феномен моделирования стиля, понимаемого как характер музыки, который можно имитировать, интересует не только исследователей. Уже давно в музыкально-теоретических дисциплинах (гармонии, полифонии, анализе музыкальных произведений) в рамках историко-стилевого подхода укоренилась практика оперирования жанрово-стилевыми моделями. Не забудем и об исполнительских импровизациях, воссоздающих манеру того или иного музыканта. Причём в качестве образцов для подражания могут быть выбраны и легко узнаваемый жанр, и хорошо известная тема, и собственно яркий индивидуальный композиторский стиль, в том числе отдельные его стилевые компоненты.

В этом обширном поле выделим два вида художественной реконструкции – композиторскую и исполнительскую. В первом случае авторы музыки благодаря взрывной силе творческой фантазии и интуиции стремятся проникнуть в «тайники» памяти культуры и адаптировать накопленное ею к условиям современного искусства. Во втором речь идёт об аутентичном исполнении оригинальных текстов, принадлежащих давно ушедшим эпохам. Рассмотрим в дальнейшем один из ведущих принципов оркестровой стилистики эпохи барокко, воссоздаваемый в произведениях XX века, – сопоставление *tutti–soli*, – на примере жанра *concerto grosso*, учитывая оба подхода.

Не требует специального обоснования тот факт, что образцы *concerto grosso* возникают в русле общей тенденции возрождения жанров предшествующих

эпох. В числе авторов выделим зарубежных и отечественных композиторов – Б. Мартину, Э. Кшенека, Р. Калсона, Э. Тамберга, Ю. Юзелюнаса, А. Шнитке, А. Волконского, В. Екимовского, Г. Таранова и других. Творения великих мастеров прошлого помогают им в поисках эстетических ориентиров в формировании собственного стиля. В оркестровке современного жанра проступает активная позиция композиторов: возрождая, они заново интерпретируют его стилистику. Причём диапазон прочтений довольно широк. На одном полюсе находятся опыты, которые можно отнести к *квазистилизации*, на другом – существенное *переосмысление оригинала*. Попробуем охарактеризовать оркестровку с позиций подбора инструментов, трактовки разделов *soli* и *tutti*, а также их соотношения.

Одним из ранних произведений такого рода (правда, не имеющего отношения к интересующему нас жанру, но примечательного личностно ориентированным диалогом) является известный опус А. Веберна, в котором он, сохранив в неприкосновенности мелодико-ритмическую основу баховского шестиглозного ричеркара из «Музыкального приношения», объединяет барочную полифонию и сегментную додекафонию. В художественной форме композитор XX века не только преклоняется перед мастерством великого предшественника, но и демонстрирует подготовленность новой контрапунктической техники развитием свободного полифонического стиля. Однако в плане инструментовки оркестр демонстрирует раскрепощённость партий, не связанных регламентом тембровых групп, и разнообразие звукоокрасочной нюансировки.

На подступах к современному воплощению оркестровой стилистики жанра *concerto grosso* находится «Бранденбургский концерт» (Композиция 28) В. Екимовского (1979), представляющий собой, по выраже-

нию автора музыки, «quasi-стилизацию». Замысел его, по сравнению с «Фугой-речеркатой» А. Веберна, совершенно иной: в произведении нет ни одной цитаты, но композитор, отталкиваясь от текстов знаменитого баховского сборника, отбирает фрагменты, нетипичные для барочной стилистики. При общей диссонантности звучания сохраняется, как каркас, ведущий принцип оркестровки образцов зрелого барочного стиля, присущий не только *concerto grosso*, но и концертам с солирующим инструментом, а именно сопоставление *tutti-soli*. Подобные сочинения появляются преимущественно в период 1970–1980-х годов, обозначенный А. Соколовым как «анти-авангард» [5, с. 207]. Композиторы опираются в них на заданную жанровую модель, что было бы неосуществимо без сохранения родовых признаков жанра, в их числе и оркестровки.

Прежде всего, для имитации достоверности воплощаемой жанровой модели *concerto grosso* композиторы XX века сохраняют исполнительский состав – камерный смычковый оркестр с обособленной группой солистов при участии клавесина. Правда, клавесин привлекается не всегда, иногда его заменяет фортепиано. Варьируется и состав инструментального ансамбля солистов, что тоже было свойственно барочной музыке. Для группы концертино выбираются либо смычковые инструменты, согласно итальянской традиции (например, в концертах А. Шнитке), либо духовые (в концертах Г. Таранова, Ю. Юзельюнаса), либо сочетание смычковых и духовых (в концерте В. Екимовского). Второй и третий варианты в большей мере соответствуют традиции немецкой барочной музыки. Вспомним «Бранденбургские концерты» Баха, где постоянно варьируется группа концертино: 3 гобоя, фагот, скрипка, 2 валторны – 6 солистов (№ 1 *F dur*); блокфлейта, гобой, скрипка-пикколо, труба – 4 солиста (№ 2 *F dur*); 2 блокфлейты и скрипка – 3 солиста (№ 4 *G dur*).

Далее постараемся оценить два момента: колорит общего звучания и вариативность ансамбля солистов. Сначала – барочный смычковый оркестр с его ясным, чистым, насыщенным тоном, который при однородности доминирующей тембровой составляющей обладает разнообразной палитрой регистровых оттенков скрипичного семейства. В панораме множественности оркестровых составов XX века такой состав не теряется, напротив, обнаруживает одну из показательных тенденций. Рядом с большими оркестрами с расширенной группой ударных или камерными, индивидуализированными по тембрам, рядом с набирающей силу музыкальной электроникой или оркестрами, сопровождающими игру на этнических инструментах, скромное скрипичное семейство, выдержавшее испытание временем, оказывается востребованным и композиторами, и слушателями. За внешней «оболочкой» инструментального состава скрывается эмоционально-субъективное желание в атмосфере

шумовых примесей, электронных призвуков, микстовых звучностей и много иного припасть, как к чистому роднику, к истокам оркестрового письма.

Хотя в эпоху барокко расширенный ансамбль инструментов только к концу XVII века можно с полным правом назвать оркестром, совокупность инструментов которого не отличалась постоянством: во-первых, достижения современников не сразу становились известны; во-вторых, каждый композитор ориентировался на тот состав, для которого писал. Да и формирование оркестра в ту эпоху протекало как постепенное освобождение семейства смычковых от щипковых (лютни и теорбы), от семейства виол. Нестабильность состава инструментальных тембров, сопровождая эволюцию жанра *concerto grosso*, соответствует, согласно наблюдениям Е. В. Назайкинского, процессу «обобщения частных, единичных, но вариантно повторяющихся форм бытия музыки» [4, с. 111]. В результате у композиторов, исполнителей и слушателей возникает обобщённый жанровый образ, обладающий особенностями, которые выделяют его в ряду других жанров. А те или иные отличительные признаки, – в нашем случае смычковый оркестр и тембровое обновление в группе солистов, присущие образцам, принадлежащим одному жанровому роду, – закрепляются в конкретных актах музицирования, многократно возобновляемых.

Уловить динамичность процесса позволяет вывод А. Карса: «Несколько ранее 1600 года мастера брешинской и кремонской школ Гаспар да Сало и Андреа Амати делали настоящие скрипки, альты и виолончели, а также контрабасы ... практически навсегда установив форму этих инструментов. Таким образом, ещё раньше, чем Пери, Кавальери и Монтеверди делали свои первые опыты в оркестровке, инструменты для полного и равновзвучного струнного оркестра уже существовали, но надо было ждать около ста лет появления настоящего ансамбля и умелого с ним обращения» [2, с. 20].

В произведениях современной музыки сочетаются отдельные признаки оркестровки жанра, обеспечивающие целостность и узнаваемость его прототипа. Таким образом усваивается опыт и наиболее значительные достижения предшественников: Вивальди и Корелли, Баха и Генделя.

Воссоздаётся в современных опусах, прежде всего, стихия *концертности*, в данном случае – артистическое выступление перед публикой ансамбля солистов, образующих группу *concertino*. Из состава камерного оркестра солисты обычно выделены, что способствует привлечению внимания слушателей к их виртуозной игре. Культивируется и другое стилевое качество – *состязательность*, определяющая игровую природу жанра. Причём, в отличие от сольного концерта, образуются своего рода «перекрёстные» линии состязательности: как между инструментами *tutti* и *soli*, так и между солистами ансамбля.

Указанное распределение ролей активизирует внутримышечные ассоциации, вовлекая в содержательное поле концерта дополнительные смыслы.

Наряду с традиционными отношениями между солистами типа дуэта согласия, имитационных перекличек, контрапунктирования, выработанными в барочной практике, современные авторы осваивают новые: выявление ролей *лидера* и *антилидера*; *противостояние* инструментов; *зеркальное отражение* в одной из партий интонационного рисунка ведущего солиста, но в искажённом виде; обмен репликами в *ироничном модусе*.

Если в современной практике в исполнении своих сочинений композиторы предполагают участие лучших оркестров, то авторы музыки эпохи барокко могли рассчитывать только на те, которые находились в их распоряжении. А вот сольные партии и тогда предназначались для настоящих виртуозов. На этот исторический факт обращает внимание А. Карс: «... композиторы писали партии специально для тех или иных искусных солистов своих оркестров» [там же, с. 91]. Распространение жанра концерта, совершенствование скрипичной техники и устойчивое положение смычковых в оркестре к концу XVII века – взаимосвязанные факторы, воспринятые современностью.

В оркестровых разделах *ripieni* композиторы используют такие техники, как сонористика и квазиалеаторика, необходимые для воплощения сферы стихийности, неуправляемой и нередко агрессивной. В ходе развития тематизма чаще всего осуществляется плавная модуляция от барочных квазичитат к сонорно-алеаторическим блокам. Наглядный тому пример – Токката из Concerto grosso № 1 А. Шнитке. Применение же серийной техники ассоциируется с выхолащиванием экспрессии. В итоге, в сочинении нередко складывается интонационная фабула такого рода: движение от серийности к алеаторическим полям, далее к мелодизации сегментов серии и, в заключение, к господству мелодичности. Следует подчеркнуть, что квазиалеаторические построения – новая форма проявления импровизационности, в которую вовлечены все инструменты оркестра. Здесь шкала смысловых характеристик простирается от свободного переплетения мелодизированных линий до предельного их рассогласования, сопряжённого с эффектами хаотичного кружения и полной дезориентации партий. В целом, подобная оркестровка отвечает девизу, провозглашённому П. Булезом: «Поднять технику на уровень идеи» [цит. по: 5, с. 207].

В соответствии с принципом *tutti-soli* не только устанавливается внутренняя структура оркестра с его разделением на партии солистов и партию *ripieni*, но и рельефно преподносится тематизм. Динамичное сопоставление *tutti-soli* и в современных концертах выполняет драматургическую и формообразующую роль.

Исходная жанрово-стилевая модель в современной музыке подвергается влиянию со стороны симфонии. В контексте *concerto grosso* воплощаются остродраматические коллизии и семантические дилеммы типа «позитивное, структурно упорядоченное – негативное, деструктивное». Здесь тоже свои смысловые нюансы вносит оркестровая оппозиция *tutti-soli*: сопоставление смешанных тембров оркестра и чистых тембров солистов. При этом осуществляются стилевые перепады в режиме диалога двух эпох – барокко и XX столетия (необарокко). В. Н. Холопова называет упомянутое явление «стилистической комплементарностью» и считает его современным претворением баховского принципа единовременного контраста [7, с. 236]. В дополнение к нему можно отметить, что стилистическая комплементарность иногда доводится уровня «стилевого диссонанса» и даже «стилевого противостояния». Такое взаимодействие исторически удалённых стилей тоже становится нормой для *concerto grosso* XX века. Обращаясь к этому жанру, композитор должен, так или иначе, согласовать в границах произведения средства оркестровки по меньшей мере двух стилей.

Рассматриваемый жанр испытывает воздействие и со стороны инструментального театра. Композиторы не предписывают исполнителям передвижения по сцене (что встречается в экспериментальных опусах), отказываясь от внешних признаков театральности. Однако высокая степень персонификации инструментов придаёт их состязательности черты представления, которое разворачивается в условном театральном пространстве. При этом формируются и неосвоенные ранее амплуа в зонах *tutti u soli*.

Встречается и пародирование жанра (см.: [3, с. 21]), причём этот подход отличается двойственностью: пародирование в комической форме (например, «прихрамывающий» менуэт в первой, третьей и шестой частях Concerto grosso Таранова, где в метрической организации танца произвольно чередуются трёх- и четырёхдольные ритмические рисунки) и в некомической форме, связанное чаще всего со сферой бытового музицирования. Вторая трактовка не свойственна барочному стилю. В циклах концертов XVII–XVIII столетий прикладные жанры, танцевальные и вокальные, обобщались и преподносились главным образом в опоэтизированном виде. Следовательно, «низшие» жанры, приобщаясь к «высшим», достигали их уровня. В музыке же XX века пародирование прикладных жанров (например, темы танго из Рондо в Concerto grosso № 1 А. Шнитке) приводит к тому, что контраст между «высоким» и «низким» стилями не сглаживается, а заостряется. В силу такого драматургического решения сама барочная модель, олицетворяющая гармоничное мироощущение, разрушается под натиском дисгармоничной стихии. Поэтому в замыслах композиторов доминирует смысловой мотив либо светлых «воспоминаний о жанре», либо носталь-

гии по утраченным эстетическим и этическим ценностям. А стилизация звучания смычкового оркестра, совершенного и прекрасного, как у предшественников, в условиях подобных интерпретаций оказывается, соответственно, или возможной, или недостижимой.

С позиции формообразования существенно как моделирование композиционного ритма концертной формы в отдельных быстрых частях, так и тембровый контраст в циклической форме целого с нерегламентированным числом частей (например, от трёхчастного цикла в *Concerto grosso* Г. Таранова до шестичастного в *Concerto grosso* Ю. Юзелюнаса). В одних частях, преимущественно активного движения, преобладает повышенная плотность звучания либо перепады между насыщенной и прозрачной фактурой, в других – более облегчённое изложение. Что касается медленных частей, то в них не только воссоздаются образы *lamento*, скорбных и драматических арий, речитативов, но и образуются зоны медитативной лирики. Здесь словно останавливается насыщенное событиями время, оно замедляется и протекает в ином измерении. На первом плане оказываются мелодизированные партии солистов. Такого рода медитативные эпизоды воспринимаются как «островки» автономности и отгороженности от накатывающих волн взрывных *tutti*.

Хотя популярность жанра *concerto grosso* в музыке XX века несомненна, корпус сочинений, возрождающих его, невелик по сравнению с числом образцов, созданных в эпоху барокко. В чём же причина парадоксальной ситуации: тенденция явно устойчива, тогда как творческих проектов не так уж много? Вероятно, притягательные шедевры требуют особого к себе отношения, и композиторы откликаются на них по-разному. Одни сохраняют комплекс типичных признаков, имя жанра, оркестровую стилистику. Другие претворяют лишь отдельные семантические и конструктивные признаки:

- отделяют от камерного струнного оркестра ансамбль солирующих инструментов, варьируя его состав;

- эпизодически используют композиционный ритм концертной формы, опираясь на многократные сопоставления *tutti-soli*.

В некоторых образцах жанр утрачивает многие свои свойства, например, цикличность формы, рондальное построение быстрых частей (чаще первых и финальных), партию клавесина в составе оркестра. Но сопоставление *tutti-soli* как ведущий принцип оркестровой стилистики не утрачивается.

Повышенный интерес к творческому наследию эпохи барокко сохраняется и в исполнительской практике. Всё более перспективным в искусстве второй половины XX века становится его историческая (или аутентичная) реконструкция. В этой сфере приветствуется реставрация инструментария, копирование манеры игры и исполнительского стиля ушед-

ших столетий. Исходя из установки на стилевую «достоверность», музыканты-аутентисты стремятся выработать определённые способы интерпретации, отвечающие эстетическим нормам того или иного исторического периода.

Воодушевлённые их успешным опытом исследователи изучают вопрос о «грациях достоверности», по выражению О. В. Филипповой [6, с. 150]. В соответствии с ними исследователь определяет ряд позиций, обеспечивающих воссоздание стиля эпохи. Обозначим некоторые из них: а) игра на исторических инструментах с присущими им приёмами звукоизвлечения; б) музицирование в особом интерьере, близком к прежним акустическим условиям; в) звуковое воплощение репертуара ушедшей эпохи на старинных инструментах, но в современном концертном зале; г) исполнение сочинений отдалённого прошлого на современных инструментах, включающих отдельные компоненты предшествующих моделей (жильные струны, старинный смычок), и сохранение аутентичных приёмов в области динамики, штрихов, артикуляции и орнаментики [там же]. Выделенные автором позиции фиксируют различные ступени в приближении к аутентичным образцам.

В оригинальных интерпретациях зарубежных и отечественных исполнителей, возникших в последние десятилетия, нередко используется инструментарий эпохи барокко. Назовём лишь некоторые из них: «Бранденбургские концерты» И. С. Баха в двух версиях – в исполнении Дрезденской капеллы под управлением О. Йохума и Фрайбургского оркестра под управлением Г. фон дер Гольца; «Времена года» А. Вивальди – Нидерландского камерного оркестра с Найджелом Кеннеди в роли солиста и дирижёра.

В этом ряду примечателен творческий проект последнего времени под названием «Возвращение в Версаль». В октябре 2010 года публика, собравшаяся в Версальском дворце, услышала концерт «Золотой век 24 скрипок короля», основанный на репертуаре широко известного оркестра XVII века, созданного Люлли при дворе Людовика XIV. В предшествующий знаменательному событию период были реконструированы виолы-альты, и музыканты научились играть на этих инструментах. В своём отзыве С. Сэмпз отметил: «Музыка XVI-го и XVII-го веков вовсе не устарела... публике она тоже нравится. Значит по большому счёту – это живая музыка» (цит. по: [1]).

Действительно, в опыте художественной реконструкции музыкально-исполнительского искусства эпохи барокко важны прежде всего музыкальные проявления стиля в игре оркестра (расшифровка партитур, артикуляция, агогическая и динамическая нюансировка), но в орбиту «достоверности» попадают и костюмы, манера поведения музыкантов, исполнение музыки в исторических залах. Масштабному замыслу проекта «Возвращение в Версаль» предшествовал кинофильм «Король танцует» ре-

жиссёра Ж. Корбье, в ряде эпизодов которого продемонстрирован придворный оркестр в историческом интерьере.

При известном скептическом отношении отдельных исполнителей и музыковедов ко второму виду реконструкции стоит иметь в виду, что «историческая память-запись инструмента безупречна» [4, с. 93]. По поводу рассматриваемого в статье принципа *tutti-soli* подчеркнём: многоступенчатая шкала тембровых эффектов, возникающая при сопоставлении оркестра и солистов, обогащается звучанием подлинных инструментов в условиях особой акустики зала. Тем самым воссоздаются не только социокультурные нормы бытия жанров, их образные сферы, но и материально-физические условия. Выбор в качестве концертного помещения зала королевского дворца или аристократического особняка (с присущей ему реверберацией), где в своё время звучала музыка, обеспечивает и условную «достоверность» звучания, и его неповторимость в контексте современной концертной практики.

Итак, выделенный в статье принцип *tutti-soli* как ведущий в оркестровой стилистике *concerto grosso* входит в комплекс основных признаков жанра и обладает устойчивостью в самых разнообразных современных трактовках. Хотя композиторы XX века сохраняют в неприкосновенности не все особенности барочной оркестровки: более стабилен выбор состава

оркестра (преобладание смычковых) и следование его внутренней структуре (разграничению на две группы – *concertino*, *ripieni*), производной от чередования тематически устойчивых и импровизационных разделов формы; более вариативны подбор инструментов для солистов, тематическая организация разделов, где нередко используются современные техники композиции и, главное, их смысловая нагрузка, сформированная под влиянием симфонических коллизий и эстетики инструментального театра.

Как же соотносится композиторская инициативность с исполнительской в выбранной нами плоскости? С одной стороны, рассмотренные два вида художественной реконструкции разнонаправлены: композиторы стремятся адаптировать некогда существовавший жанр к современным условиям, а исполнители, наоборот, приблизить слушателя настоящего времени к восприятию звукового портрета ушедшей эпохи. С другой, обе творческие позиции, дополняя друг друга, отвечают потребностям музыкальной культуры XX столетия с её тенденцией к осмыслению богатейшего наследия. Возможно, самыми смелыми современными новациями в области оркестровки, когда преодолевается связь с чистыми тембрами, спровоцировано обращение к истокам оркестра, однородный колорит которого не утратил своей привлекательности ни для композиторов или исполнителей, ни для слушателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Возвращение в Версаль [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.euronews.com/2010/10/08/back-to-versailles/>
2. Карс А. История оркестровки: [пер. с англ.]. – М.: Музыка, 1989.
3. Коробова А. Г. О функционировании отображённых жанров в симфониях советских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1987.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: ВЛАДОС, 2003.
5. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992.
6. Филиппова О. В. Историческое исполнительство: мифы и реальность // Музыкальная академия. – 2002. – № 2. – С. 148–152.
7. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990.

Шабунова Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



А. Н. ПАВЛОВСКИЙ
 Московская государственная консерватория
 им. П. И. Чайковского

УДК 78.071.1

КОНЦЕРТНО-ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО БОГУСЛАВА МАРТИНУ

Чешский композитор Богуслав Мартину является одним из тех авторов, которые на протяжении всей своей жизни тяготели к инструментальным жанрам. Особое место среди них занимают концерты для самых различных составов. Начиная с 1924 года, композитор создал более тридцати сочинений для одного инструмента или группы солистов с оркестром. При этом он неизменно возвращался к произведениям с участием солирующей виолончели:

1924 – Концертино для виолончели, духовых, фортепиано и ударных инструментов;

1930 – Концерт для виолончели и камерного оркестра № 1;

1931 – Концерт для струнного квартета с оркестром;

1933 – Концерт для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра;

1933 – Концертино для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра;

1940 – Sonata da camera для виолончели и камерного оркестра;

1944/1945 – Концерт для виолончели с оркестром № 2;

1949 – Концертная симфония № 2 для скрипки, гобоя, фагота, виолончели, фортепиано и камерного оркестра;

1959 – Вариации на словацкую народную мелодию для виолончели, фортепиано и струнного оркестра.

Явную склонность Мартину к инструментальным жанрам (даже в области сценической музыки он отдаёт предпочтение балетам) можно объяснить тем, что начал он свою музыкальную деятельность в Пражском оркестре, где на практике изучал особенности оркестрового письма, специфику отдельных инструментов, тяготел к компактным композициям для камерных составов¹.

Концертино 1924 года стало первым произведением Мартину в этой области творчества и одним из первых в XX веке образцов данной разновидности виолончельно-концертного жанра². Одночастный опус был написан им во время учёбы в Париже для друга, голландского виолончелиста Морица Франка³.

Солирующая виолончель своим певучим, тёплым звучанием явно выделяется на фоне ансамбля духовых, фортепиано и ударных. Такой состав исполнителей, в котором каждый тембр индивидуален, подталкивает композитора к использованию принципа солирования различных инструментов. Это рождает

ассоциации с музыкальными произведениями эпохи барокко, в которых группа солирующих инструментов называлась «concertino». Таким образом, название сочинения связано не только с его небольшими размерами, но и с трактовкой функций участников этого музыкального действия.

Подобный состав исполнителей создаёт также предпосылки и для некоторой пестроты тематизма, когда каждый тембр-персонаж имеет право на собственную мелодическую характеристику. Однако эта проблема нивелируется в Концертино благодаря вариационному методу развития: многократное видоизменение исходных интонаций, с одной стороны, рождает целую россыпь различных тем, а с другой, – становится гарантом их единства. Этот метод окажется господствующим в творчестве Мартину, связав отдельные его опусы.

Композитор, оперируя сходными мотивами, окрашивает их в различные «образные тона» – активные, кантиленные, скерцозно-игривые и т. д. При этом в произведении доминируют моторные ритмы. Безостановочное ритмическое движение отныне также станет характерным признаком стиля Мартину.

В основной теме произведения фокусируются основные стилистические координаты творческого метода Б. Мартину: диатоника, вариантное развитие простейших интонаций, постоянное метроритмическое обновление. Подобное перечисление неизбежно наводит на мысль о глубинных народных истоках сочинения, которые слышны и в других концертно-инструментальных опусах чешского автора. При этом, как правило, Мартину старается завуалировать национальные элементы, в чём ему помогает полифония. Так, в Концертино часто используется приём горизонтальных наслоений самостоятельных разнотембровых линий, которые приводят к появлению диссонантной полиладовой фактуры. Полифония пластов также станет постоянной участницей музыкального действия в последующих сочинениях Мартину.

Небольшой исполнительский состав Концертино, компактность формы, контрастность разделов, многообразие, основанное на единстве тематизма, динамическое развитие, интересная партия солирующего инструмента являются безусловными достоинствами одного из ранних опусов Б. Мартину. К сожалению, в настоящее время оно незаслуженно забыто исполнителями и музыковедами.

Концерт для виолончели № 1 (1930) Мартину формально можно отнести к сочинениям, опирающимся на классико-романтические традиции. Он состоит из трёх контрастных по темпу частей: быстро – медленно – быстро. Средняя часть цикла полна глубоко эмоциональных романтических настроений, не слишком часто населяющих партитуры автора. Видимо, не в последнюю очередь в связи с этим работа над сочинением растянулась на долгие годы. Его начальный вариант с развёрнутой сольной партией при участии камерного оркестра был посвящён знаменитому виолончелисту Гаспару Кассадо, который играл на премьере 13 декабря 1931 года в Берлине.

Концерт сразу был опубликован в издательстве Schott. «Издавать произведение нового композитора в этот период [экономического кризиса. – А. П.] было известным риском для предпринимателя, но Мартину казался Шотту многообещающим (он оказал ему большее доверие, чем чешские издательства на несколько лет позднее)» [2, с. 60]. Договор, заключённый с Шоттом, был не слишком выгоден для композитора, но означал установление контактов с издателем, имя которого в Европе имело большой вес: именно Шотт в то время имел исключительные права на издание произведений Хиндемита, а затем Стравинского, Эгка, Орфа и др.

Позднее Мартину решил изменить инструментовку произведения, значительно усилив его оркестровую партию (1940). Однако эта версия также не стала окончательной. В 1955 году, услышав собственный концерт по радио, композитор был ошеломлён мощью оркестрового звучания. Он сделал новый вариант сочинения, изменив также и партию солиста. Эта «окончательно выверенная», по его словам, версия была посвящена французскому виртуозу Пьеру Фурнье, который консультировал автора.

В результате произведение получилось компактным, опирающимся на классическую логику развития и единство тематизма (с акцентом на простейших диатонических секундово-терцовых мотивах, которые укладываются в кварто-квинтовую оправу), что было отмечено и в предшествующем Концертино. Как ни покажется странным, но спаянности трёх частей цикла способствует также разомкнутый (!) тональный план. Кварто-квинтовое соотношение частей (D–G–C) воспринимается как единый каденционно-гармонический оборот⁴.

Взрывной характер начального Allegro резко контрастирует настроению Andante, которое полно глубоких романтических чувств. В основе Andante лежит незатейливая диатоническая мелодия, состоящая из мотивов, которые прозвучали в первой части Концерта. Солирующий инструмент привносит в неё оттенки подлинного драматизма. С этого момента оркестр лишь аккомпанирует, подчиняясь поощему голосу. Подобный «расклад сил» станет типичным для медленных частей многих концертных циклов Мартину.

Важнейшей отличительной чертой Andante является наличие в нём каденции солиста, звучащей перед репризой. В этом смысле Виолончельный концерт Мартину продолжает линию, намеченную ранее Э. Вила-Лобосом (1915) и Ж. Ибером (1925). Каденция-монолог звучит у Мартину экспрессивно. Чешский музыкант точно схватывает способность виолончели драматизировать звучание. Так, в 1930 году Мартину открывает композитора пути для дальнейшего интенсивного развития виолончельных монологов в произведениях концертного жанра, которые вскоре станут чуть ли не обязательным их атрибутом.

Быстрый финал является собирательным: тематически он связан с первой частью цикла, а ещё одна каденция, стоящая перед заключительным проведением главной темы, интонациями и спокойным темпом напоминает Andante.

В дальнейшем Мартину в большинстве своих концертных произведений будет ориентироваться на жанр concerto grosso. В нём он нашёл идеальное соответствие своим художественным вкусам и устремлениям. С формой concerto grosso связывались представления Мартину о красоте и совершенстве в музыке. Дисциплина эмоций, сдержанность, некоторая отвлечённость мышления с этого времени становятся главным стержнем его концертно-виолончельных сочинений⁵.

Концерт для струнного квартета с оркестром Мартину в этом смысле является одним из наиболее типичных образцов. Наличие нескольких солистов в сочинении сразу апеллирует к жанру concerto grosso. Идея создания произведения для такого состава возникла у композитора в Париже летом 1931 года⁶, когда он познакомился с участниками бельгийского квартета Pro Arte. Музыканты попросили его написать для них концертный опус, который затем неоднократно и с успехом играли в разных уголках мира.

Концерт для струнного квартета отличается необычайно сильными контрастами. При этом в его крайних быстрых частях музыкальный материал равномерно распределяется между группой солистов и собственно оркестром: технически сложные пассажи и фигурации передаются от одного инструмента к другому, пронизывая всю музыкальную ткань разнотембровыми имитационными переключками. В Adagio, напротив, доминируют исключительно солисты. Финал, написанный в форме рондо, основан на развитии жанрово-танцевального тематизма. При этом весь цикл базируется на сквозном развитии (развёртывании и варьировании) начальной ритмоинтонационной формулы, что роднит Квартетный концерт Мартину с его более ранними опусами – Концертино (1924) и Концертом № 1 (1930).

Тройной концерт для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра⁷ был заказан Мартину солистами из Trio Hongrois. На титульном листе рукописной партитуры, хранящейся в Праге, имеется надпись «Пасха, 1933». Однако исполнение это-

го сочинения состоялось только через тридцать лет 31 августа 1963 года на фестивале в Люцерне. Рукопись партитуры этого концерта была случайно обнаружена бельгийским музыковедом Г. Хальбрайхом (Halbreich) в 1962 году у вдовы композитора Шарлотты Мартину, которая в то время вернулась в свой родной дом в деревушке Вьё Мулен (Vieux Moulin, Старая мельница) на северо-востоке Франции, где ранее жила её семья.

Причиной столь долгого забвения Концертного «трио» стала критическая оценка, данная сочинению издательством Schott в мае 1933 года: «Мы получили рукопись вашего Трио и изучили его с величайшим интересом. Это безусловный шедевр, как и всё, что выходит из-под вашего пера. Однако будучи абсолютно открытыми и честными, мы [вынуждены признать, что] не находим это сочинение столь же вдохновенным, как другие ваши композиции. Точнее говоря, медленная часть кажется немного безжизненной и бессодержательной. Мы бы хотели порекомендовать вам “оживить” вторую часть и посмотреть, может ли быть достигнута большая пластичность мелодии путём некоторых сокращений или более ясными гармониями»⁸. Вместо того, чтобы заниматься переделками, летом того же 1933 года Мартину написал абсолютно новое сочинение для того же состава, с тем же количеством частей и в той же тональности *C dur*, получившее название Концертино. Schott опубликовал его вместо Трио⁹.

Обе четырёхчастные композиции стилистически близки друг другу и свидетельствуют о незыблемой приверженности Мартину к неоклассическому стилю в этот период творчества. Однако автор не использовал в Концертино ни одной мелодии, ни одного мотива из ранее написанного Трио. Вторая часть цикла в Концертино приобрела вид игривого Moderato, третьей частью стало Adagio.

В этой паре сочинений концертного жанра Мартину впервые в группу солирующих инструментов ввёл фортепиано, которое давало композитору единственную возможность для создания тембрового контраста. При этом использование мощнейшего по своим выразительным, динамическим и техническим возможностям инструмента в обоих случаях было отмечено особой камерностью, бережностью, сдержанностью.

Произведение задумано и реализовано как *concerto grosso*, в котором преобладают сложные полифонические и политональные разделы. Музыкальная ткань сочинения наполнена короткими мелодическими мотивами с постоянно изменяющимся ритмом. Необычность ритмических рисунков, острых, резких в высшей степени рельефных – одна из особенностей данного концертного опуса Мартину. Трио является сочинением с обилием изысканных деталей, тончайших нюансов, которое отличается особой глубиной и красотой. Нет сомнений, что оно достойно занять своё место в репертуаре ведущих исполнителей мирового уровня.

Концертино для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра создавалось Мартину с 20-го по 31-е августа 1933 года. Судьба произведения оказалась более счастливой. Его премьера прошла в Швейцарии 16 октября 1936 года при участии П. Захера. Это был первый контакт Мартину с великим дирижёром.

В первой части Концертино чётко прослеживаются черты классического сонатного Allegro с двумя темброво контрастными темами: начальная поручена фортепиано, трактованному очень камерно, вторую, более лирическую тему, исполняет солирующее трио. В целом Концертино привлекает невесомостью и акварельной тонкостью, «оно прозрачно и нежно; с фортепиано композитор обращается скорее как с чембалом, и ясность звучания тщательно сохраняется во всех четырёх частях» [2, с. 77]. Средние части Концертино характеризуются ритмико-агогическими изысками, которые составляют особую сложность для исполнителей. Идиллическое Moderato наполнено ритмическими фигурациями. Adagio обилием арпеджио и всевозможной орнаментики воспроизводит атмосферу барочной музыки. Быстрый финал написан в трёхчастной форме, в центральном разделе которой доминируют три солиста.

Два концертных опуса Мартину, аналогичных по своему составу, свидетельствуют о неисчерпаемой фантазии автора, входящего в пору своей зрелости. Представляется в высшей степени интересным исполнение этих произведений в рамках одного концертного вечера.

Sonata da camera для виолончели с малым оркестром (1940) подводит итог парижскому периоду творчества Б. Мартину. Произведение посвящено швейцарскому виолончелисту-виртуозу Анри Онеггеру, который довольно долго сохранял исключительные права на его исполнение. Из-за этого произведение не слишком часто появлялось на концертных афишах, хотя по своим художественным достоинствам оно заслуживает большего¹⁰. Премьера состоялась 25 ноября 1943 года в Женеве.

Лишь одному инструментальному концерту Мартину дал название *Sonata da camera*. Известно, что со второй половины XVII столетия такие произведения противопоставлялись Сонате da chiesa, которая славилась обилием полифонии в крайних быстрых частях цикла. Такие сложные, «учёные» приёмы для Сонаты da camera были нехарактерны. Она создавалась как «облеченный» вариант цикла, ориентированный, скорее, на жанровую танцевальность, родившую её с сюитой и партитой. Сонаты da camera и da chiesa, как правило, исполнялись двумя солистами и basso continuo, чем отличались от более многочисленных по составу участников *concerto grosso*.

Конечно, прямых аналогий между сочинениями, отстоящими друг от друга на расстоянии 250 лет, искать не стоит, к тому же полёт творческой мысли

Мартину «так отдаляется от конкретных ассоциаций, так бежит от прямолинейных связей между названием и музыкой, что подчас требуется немало воображения, чтобы найти соответствия между ними» [1, с. 220]. Однако не стоит забывать, что композитор сам дал сочинению такое название, ориентируясь на эпоху барокко. В Sonata da camera Мартину нет полифонических сложностей, характерных для сонат da chiesa, здесь фигурирует лишь один солист, что не типично для concerto grosso.

Соната состоит из трёх частей с типичными темповыми соотношениями (Poco allegro – Andante poco moderato – Allegro) и сугубо индивидуальным тональным планом ($h - e/C - C/e$). Его тонико-доминантовая разомкнутость (тональность первой части становится доминантой по отношению к тональности финала: $h - e$) могла бы напомнить о Виолончельном концерте Мартину 1930 года, если бы не модулирующие средняя и заключительная части цикла ($e - C \mid C - e$). В этом виде Andante перекликается с медленными частями в инструментальных циклах предклассической эпохи, где подобные разделы выполняли роль связки-модуляции между крайними быстрыми частями. Однако Мартину не ведёт тональность Andante в направлении финала, а наоборот, уводит от него. В целом тональный план Sonata da camera говорит об ориентации Мартину на ранний тип сонатного цикла, в котором ещё не было точно установленных и строго регламентированных тональных соотношений.

Темы Сонаты-концерта основаны на простейших секундово-терцовых диатонических интонациях, облечённых в достаточно изысканные синкопированные ритмы и переменные метры, что в очередной раз позволяет говорить о тематическом единстве не только внутри данного цикла, но и внутри целого круга концертных опусов Мартину с участием солирующей виолончели.

Развитие главной темы первой части (h) строится на бесконечном варьировании, что приводит к появлению таких её разновидностей, как инверсия и ракоходная инверсия. Этот метод также апеллирует к эпохе барокко. Одним из производных вариантов становится также мелодия, напоминающая тему Dies irae. Вторая тема (g) производна от первой, более подвижная и жанрово окрашенная третья (G) производна от второй. Разработка в первой части отсутствует, реприза сокращена. После второй темы (которая, как и в экспозиции, звучит в g), Мартину пишет каденцию, которая базируется на основной теме в уменьшении.

Вторая часть Сонаты неторопливым темпом, трёхдольным движением, монотонно и равномерно движущимися басами, инструментальным характером мелодики – целомудренной, сдержанной, напоминает сарабанду или павану. Медленный танец-шествие, словно выплывая из эпохи барокко, берёт своё начало в исходных мотивах первой части. Моторику быстрого финала можно соотнести с ещё одним

жанром прошлых времен – галопом, тематизм которого чаще всего основывается на гаммообразных формах движения. Заключительные галопы напоминают о творчестве неоклассика XX века С. Прокофьева.

Виолончельный концерт № 2 (1945, «американский») отделяет от Концерта № 1 (1930, «парижского») 15 лет и целая вечность, имя которой – война. Неудивительно, что они значительно отличаются друг от друга по характеру и содержанию. Второй Концерт двадцать лет ждал своей премьеры, которая состоялась уже после смерти автора 25 мая 1965 года на его родине в Ческе-Будеёвице при участии солиста С. Вектомова и Пражского симфонического оркестра под управлением З. Кошлера.

Виолончельный концерт № 2, стоящий в ряду многочисленных произведений американского периода, полон лирической, интимной выразительности и отражает глубокую тоску композитора по родине, его страстное желание вернуться домой. В Концерте отчётливо слышны отголоски чешского Рождества (автор приступил к работе 20 декабря 1944 года), тематизм его близок чешским народным мелодиям, что становится особенно заметно во второй части. В произведении много чисто диатонических разделов.

Sinfonia concertante для скрипки, виолончели, гобоя и фюгата с оркестром (1949) тесно связана с «Концертной симфонией» Гайдна, которую композитор впервые услышал в Париже в 1935 году. Уже позднее, находясь в Америке, музыканту посчастливилось отыскать партитуру этого сочинения: «Когда я её основательно изучил, впечатление от её простоты и совершенства только усилилось. Было в ней то, что должно всегда быть в музыке: радость и скромная, неприязнительная простота ... Я действительно был вдохновлён этим произведением, и если в моей «Концертной симфонии» (в которой я использую те же солирующие инструменты, что и Гайдн) обнаружится влияние Гайдна, меня это не расстроит, это мне будет даже приятно» [цит. по: 1, с. 177]. Музыкальное приношение Гайдну свидетельствует о возврате Мартину к стилю его концертных сочинений 1930-х годов, обогащённому опытом работы над пятью симфониями, созданными между 1942 и 1946 годами.

Мартину посвятил произведение Майе Захер, жене швейцарского дирижера П. Захера. Почти 200 произведений вышло из-под пера маститых композиторов XX столетия по инициативе этой семьи. Результатом их близкой дружбы с Мартину стала пятёрка крупных сочинений, в том числе и Концертная симфония, впервые исполненная Базельским камерным оркестром под управлением П. Захера в декабре 1950 года.

Вариации на словацкую народную мелодию для виолончели и фортепиано (струнного оркестра) (1959) подводят итог творчества Мартину. Он обращается с прощальным приветом к далёкой родине, выбирая песню с говорящим названием «Если б знала я». Вариации сначала были написаны для виолончели

и фортепиано, затем появилась и оркестровая версия этого сочинения. Опус содержит тему Poco andante и 5 разнотемповых вариаций Moderato – Poco allegro – Moderato – Scherzo (Allegretto) – Allegro, в которых просматривается циклическая форма второго плана.

Песенная культура родного края с самых первых опусов привлекала внимание музыканта¹¹, которого никак нельзя причислить к композиторам фольклорного направления. Мартину довольно рано пришлось уехать из своей страны (1923) и, как оказалось, – навсегда. Оторванность от родной земли (когда-то осознанная и добровольная, а когда-то вынужденная и с трудом переносимая) заставляла его снова и снова окунаться в мир знакомых с детства народных звуко-

образов. Так, в центре парижского периода его творчества высится балет «Шпаличек» (1932), из Америки вторит ему песенный цикл «Новый Шпаличек» (1942). Именно от этих опусов протягиваются нити к Вариациям¹², в которых виолончель, уподобляясь человеческому голосу, поёт о тоске по родным краям, скрепляя творческий путь Мартину в единое целое¹³.

Виолончельно-концертное творчество Б. Мартину представляет несомненный интерес для исполнителей самого высокого уровня. Количество и, главное, художественный уровень произведений этого композитора с участием солирующей виолончели выдвигает его в число центральных для XX столетия фигур, внесших заметный вклад в развитие виолончельного концерта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В приведённом списке лишь только Концерты 1931 года для струнного квартета и 1944/1945 годов – для солирующей виолончели – предполагают участие большого оркестра.

² В 1918 году Ирландское концертно для скрипки и виолончели с оркестром было создано англичанином Ч. Стэнфордом, в 1922 – Концертно для виолончели с оркестром французом П. де Вайи. После Мартину свои Концертино написали мексиканец Х. Карильо (1926), голландец Г. Девриз (1926/1930), француз А. Бюссер (1928) и др.

³ Посвящение имеется на титуле рукописной партитуры из Национального музея в Праге. В чешском издании клавира (Praha: Panton, 1973) информация о нём есть лишь в Предисловии.

⁴ Каждая последующая тональность становится тоникой, перед которой звучит остро тяготеющая в неё доминанта.

⁵ Всё это отчётливо проявится в Концертах для струнного квартета (1931), для флейты и скрипки (1936) и Концертном дуэте для двух скрипок с оркестром (1937), а также в Концерте для клавирина и малого оркестра (1935), Трёх ричерках, Concerto grosso и Концерте для двух фортепиано и струнного оркестра (все 1938).

⁶ Позднее квартетно-концертные сочинения написали итальянец Ф. Мортари (1938) и киприот А. Фулейхан (Концертная симфония, 1940). В 1955 году появилось произведение австрийца П. Ангерера под названием «Musica ad impulsum et pulsum», в котором квартет состоял из скрипки, альты, виолончели и контрабаса, которые играли в сопровождении струнного оркестра и ударных.

⁷ Концерты для такого состава были весьма популярны на протяжении второй трети XX века, среди их авторов можно на-

звать А. Черепнина (со струнным оркестром, 1931), итальянцев А. Казеллу (1933), Дж. Малипьеро (Концерт, 1938, Концертная фантазия, 1954) и Г. Ф. Гедини (Del Albatro, 1942), голландца Х. Баддингса (1942), азербайджанца Ф. Амирова (Поэма памяти У. Гаджибекова, 1949), немцев Й. Дрисслера (Концертно со струнным оркестром и флейтами, 1955) и Б. Хайдена (1957). Концерты для струнного трио писали испанец А. Мартин Помпей (1940), швед Х. Розенберг (№ 1 на основе балета «Адам и Ева», 1946; № 2 со струнным оркестром, 1954), израильский музыкант М. Сетер (Ричеркар, 1956), француз Э. Бозза (1955). Струнно-духовой состав солистов имеется в концертах мексиканца Х. Карильо (для флейты, скрипки и виолончели, 1950) и венгра Т. Шараи (Tavaszi Concerto = Spring Concerto для флейты, альты и виолончели, 1955).

⁸ См. сайт: www.martinu.cz. Перевод с англ. автора статьи.

⁹ В таком виде Концерт опять был опубликован издательством Schott (1956).

¹⁰ Партитура Sonata da camera вышла лишь в 1980 году в издательстве Bärenreiter (Kassel).

¹¹ Например, в оркестровом «Посвящении» (1907) используется народная мелодия. Об этом см.: [2, с. 21].

¹² Исследователи отмечают мелодическую и структурную близость темы Вариаций песне «Грустный милый» из «Нового Шпаличка». Об этом см.: [2, с. 222].

¹³ В последние годы своей жизни музыкант особенно часто прибегал к народным темам. Например, в «Трёх чешских танцах» для двух фортепиано (1949), Нонете (1959), а также в хоровых сочинениях на народные тексты – «Три напева» (1952), «Разбойничьи песни» (1957) и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. – М.: Музыка, 1974.

2. Мигуле Я. Богуслав Мартину. – М.: Музыка, 1981.

Павловский Антон Николаевич

аспирант кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского



В. С. КРИВЕЖЕНКО

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.6.082.101.1

**ФУНКЦИИ СЛОВЕСНОГО ТЕКСТА В ОРАТОРИЯХ Ф. ЛИСТА
«ЛЕГЕНДА О СВ. ЕЛИЗАВЕТЕ» И «ХРИСТОС»**

Повышенный интерес Ф. Листа к литературе и философии, с одной стороны, стал отправной точкой для создания композитором собственных литературных произведений, а с другой – проявился в особом внимании к слову в его музыкальных сочинениях. В этой связи хотелось бы напомнить, что одной из важнейших целей, которую автор ставил перед собой, было «обновление музыки путём её внутренней связи с поэзией»¹. Такой синтез музыки и слова можно наблюдать не только в вокальных жанрах творчества Ф. Листа, но и в его инструментальных сочинениях, о чём свидетельствует наличие для большинства из них литературных программ и комментариев. С их помощью композитор стремился «предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперёд указать поэтическую идею целого, навести на её главнейшие моменты...»².

Синтез музыки со словесными видами искусства существовал практически всегда, но именно в творчестве композиторов-романтиков, и в частности Ф. Листа, он приобрёл новую форму. Речь идёт о том аспекте проблемы, который связан с различными формами присутствия словесного текста как в инструментальных произведениях, так и в инструментальных разделах вокально-симфонических сочинений композитора в виде заголовков, эпиграфов и комментариев.

В этом отношении (взаимодействия музыки и слова) оратории Ф. Листа представляют собой наибольший интерес, поскольку демонстрируют различные приёмы обращения автора со словесным текстом. Несмотря на то, что в силу исторических традиций жанр оратории не предполагал новаторских решений в отношении литературного текста, композитор переосмыслил его роль в системе художественного произведения и наделил новыми, ранее не свойственными ему функциями.

Словесный текст как сложная система, имеющая многослойную и многоуровневую организацию, может быть рассмотрен с разных позиций. В зависимости от этого различаются и его функции. Условно их можно разделить на те, которые словесный текст осуществляет «внутри» всего сочинения, являясь одним из элементов его архитектоники, и на те, которые он осуществляет, будучи одним из элементов диалога между автором и его аудиторией. В качестве элемента архитектоники словесный текст выполняет

драматургические функции, с его помощью выстраиваются композиция и сюжетно-образная концепция произведения.

Для того, чтобы определить функции словесного текста в каждой из ораторий, следует сказать об особенностях их либретто, так как литературная канва этих сочинений определяет различие его функций. Более того, специфика либретто определяет жанровый синтез, выбор жанровых «ингредиентов», наиболее органичных для того или иного сочинения.

Замысел оратории «Христос» возник у Ф. Листа в 1853 году, задолго до начала работы над «Легендой о св. Елизавете». В этом же году автор обратился к поэту Г. Гервегу с просьбой написать либретто для оратории, позже эта же просьба была адресована К. Витгенштейн и П. Корнелиусу, которые иногда помогали композитору в составлении программ и комментариев к его инструментальным сочинениям. Но, приступив к работе над произведением, Ф. Лист сам составил для него текст. В него вошли фразы, заимствованные из Книги пророка Исаи, Евангелия от Матфея, Марка и Луки, а так же канонические молитвы *Pater Noster* и гимны *Stabat Mater*, *Fillea et Fillie*. При этом словесный текст, включающий в себя названия произведения и его частей, эпиграфы, тексты канонических молитв и гимнов, составлен таким образом, чтобы наметить наиболее важные события из жизни Иисуса Христа – от Рождения до Смерти и Воскресения.

С точки зрения драматургии можно говорить о создании композитором принципиально нового вида ораториального либретто (в котором нет последовательно развивающейся сюжетной линии, сцен, персонажей), представленного в следующих видах написанного, но не всегда звучащего слова: названия произведения и его частей; эпиграфы и комментарии, написанные на латыни; тексты канонических молитв и песнопений.

Названия произведения и его частей выражают программный смысл сочинения, раскрывают основные идеи и направленность музыкального содержания. Согласно этому, оратория делится на три части, отображающие ключевые периоды жизни Иисуса Христа: I часть – «Рождественская оратория», II часть – «По Божоявлению», III часть – «Страсти и Воскресение». Каждая из них включает в себя номера, детализирующие сюжет и выстраивающие драма-

тургическую логику, благодаря чему можно говорить о наличии своего сюжетно-фабульного ракурса, который раскрывается с помощью словесного текста. С этой точки зрения все они достаточно самостоятельны, что нередко служило поводом в первые годы после создания произведения (1866–1873) исполнять его отдельными частями.

Сюжетно-фабульная сторона каждой из частей, в свою очередь, определяет тот или иной тип драматургии. Так, в I части эпический тип драматургии обнаруживается уже через названия самих номеров: 1) «Вступление», 2) «Пастораль и вести ангела», 3) «Stabat mater speciosa», 4) «Пастухи в яслях», 5) «Поклонение волхвов». Рассказ о происходящем событии (вести ангела и рождение Иисуса Христа) и реакция, отражаемая через внешние явления (пастухи в яслях и поклонение волхвов), позволяют говорить об эпическом типе события³. Кроме того, повествовательно-описательный метод раскрытия, основанный на принципе картинности, даёт возможность показать случившийся факт во всех его деталях.

Композиция I части также выстраивается по законам эпической драматургии. Центральный её номер – гимн «Stabat mater speciosa» является своеобразной «осью симметрии»: вокруг него сгруппированы остальные номера, поэтому не случайно второй номер – «Пастораль и вести ангела» получает своего рода зеркальное отражение в четвёртом – «Пастухи в яслях».

II часть также тяготеет к эпическому типу драматургии. Характерно, что её центром композитор выбрал «Созидание церкви» (№ 8), нарушив тем самым последовательность изложения событий, о которых повествует Евангелие от Матфея. Напомним, что в указанном источнике (на него ссылается сам Ф. Лист) эпизод, названный композитором «Чудо» и повествующий об укрощении Иисусом Христом природных стихий, предшествует «Созиданию церкви». Такая «перекомпоновка» событий Евангелия с точки зрения смысловой драматургии вполне понятна: в «Заповедях Блаженства» (№ 6) Иисус Христос излагает верующим законы, по которым те должны жить, следующий номер – каноническая молитва «Pater Noster» («Отче наш»), затем – «Созидание церкви», являющееся центром композиции всей части. Необходимо отметить, что из всех синоптических Евангелий слово *Церковь* встречается только в Евангелии от Матфея и лишь в нём есть отрывок о Церкви после исповедания Петра в Кесарии Филипповой (Мф 16, 13–23), повествующий о том, что споры должны решаться Церковью (Мф 18, 17) – важнейшим фактором в жизни христиан. После этого идёт своего рода «реакция» на происходящее. Здесь мы также можем наблюдать постепенное складывание события (созидание церкви) из последовательного ряда действий.

Заключительная часть, как следует из самого названия («Страсти и Воскресение»), делится на два

раздела, в первом из которых единственный раз во всём произведении появляется партия Иисуса Христа. «Страсти» иллюстрируют два номера – «Душа моя скорбит смертельно» и «Stabat Mater dolorosa», в которых трагические события переданы от лица Иисуса и Девы Марии. «Воскресение» также включает в себя два номера – Пасхальный гимн «О, сыны и дочери» и заключительный хор «Воскресение». С точки зрения драматургии эта часть распадается на лирико-трагическую и эпическую составляющие, что соответствует сюжетной линии, реализуемой посредством словесного текста.

Обобщая сказанное, необходимо подчеркнуть, что с помощью названий произведения и его частей не только выстраиваются сюжетно-фабульная линия оратории, но также формируется тип драматургии, определяющий особенности композиции сочинения.

Эпиграфы, написанные на латыни, можно уподобить чтению фрагментов Евангелия во время богослужения. Они вводятся Ф. Листом для уточнения деталей сюжета как на уровне всего сочинения, так и на уровне отдельных частей и их разделов. В зависимости от своего местоположения эпиграфы либо служат выражению основного настроения и ведущего образа, указывают причину создания произведения, либо уточняют, а иногда и разъясняют музыкальные образы.

К первому типу эпиграфа относится, например, эпиграф, предпосланный всему сочинению, который Ф. Лист выбрал из послания апостола Павла Ефессянам (4, 15): «Но истинною любовью все возвращали в Того, который есть глава: Христос», – выражающий общую идею оратории. В своём послании к Ефессянам апостол раскрывает те пути, которыми Бог ведёт человечество к спасению. В цитируемой композитором части послания он убеждает верующих жить достойно своего высокого звания членов Церкви Христовой и стремиться к единству и святости. Ещё до создания мира Бог predetermined спасти всех через Своего Сына, но осуществил Свой план тогда, когда мир был готов к принятию христианской веры. В центре тайны искупления находится Христос и Его Церковь, являющаяся Его мистическим телом, охватывающим небо и землю. Постоянно пополняясь новыми членами, Церковь непрерывно растёт и совершенствуется⁴.

Таковую же роль, но только на уровне первой части, выполняет эпиграф к Вступлению: «Кропите, небеса, свыше» (Исайя 45, 8). Слова этого стиха представляют собой благодарственно-хвалебный гимн Богу за дарование всему человечеству новых благоденствий. Приведённые фразы текста не имеют непосредственной связи с музыкой и деталями её развития, но дают обобщённое направление музыкальной мысли.

В оратории есть и эпиграфы другого рода, напоминающие комментарии. Они вводятся композитором для уточнения или разъяснения музыкальных

образов и предваряют инструментальные эпизоды. Здесь уже можно проследить непосредственную связь с музыкой того или иного фрагмента. Например, два пояснения в середине «Поклонения волхвов»: «И се звезда, которую видели они на Востоке, шла перед ними» (Мф 2, 9) – перед ноктюрном в *Des dur* и к хоралу *Adagio sostenuto assai*: «И, вошедши в дом, увидели Младенца с Мариною» (Мф 2,11);

Итак, эпиграфы, представленные в сочинении, несмотря на разные уровни обобщённости, выполняют функцию своеобразного либретто, детализирующего сюжет и разъясняющего происходящие события.

Тексты канонических молитв и гимнов являются своего рода ритуальными символами, которые напоминают об определённых религиозных действиях, посвящённых тому или иному событию из жизни Христа. Они, как правило, либо предваряют, либо завершают инструментальные номера с их обобщённым смыслом. Например, перед эпизодом «Пастухи в яслях» (№ 4), который повествует о рождении Младенца, звучат два песнопения: «Angelus» и «Stabat Mater».

Angelus – католическая молитва, трижды повторяемая во время ежедневных богослужений (утром, в полдень и вечером). Она состоит из трёхкратного повторения вопросов и ответов в стихах, от начальных слов которых и получила своё название. Молитва посвящена прославлению воплощения Иисуса.

Следует особо отметить обращение композитора к двум связанным между собой гимнам *Stabat Mater*. Один из них – *Stabat Mater dolorosa* (Стояла Мать скорбящая) используется в литургии, а другой – *Stabat Mater spesiosa* (Стояла Мать прекрасная) – нет. Оба гимна прославляют чувства Девы Марии и могут быть дифференцированы по третьему слову (*dolorosa* или *spesiosa*). Первый из них звучит в «Рождественской оратории» (I часть), а второй – в «Страстях и Вокресении» (III часть).

Тексты канонических молитв и песнопений в оратории Листа выполняют функцию эмоционально-философского обобщения (подобно хоралам в Пассионах И. С. Баха).

Подводя некоторые итоги, отметим, несмотря на то, что форма и способ подачи словесного текста в оратории «Христос» несколько отличаются от традиционного либретто, по сути он выполняет те же самые функции, благодаря которым в драматургии сочинения можно выделить несколько уровней:

– религиозно-символический, утверждающий сверхидею произведения, концепцию христианской Веры; этот уровень представлен у Листа, с одной стороны, эпиграфами (как ко всему сочинению, так и к отдельным его частям), а с другой – молитвами и гимнами (*Angelus*, *Pater Noster*, *Stabat Mater*, *Fillea et Fillie*);

– уровень внешнего действия, которое связано с развитием сюжетных мотивов Евангелия; в оратории он реализуется в таких частях, как «Пастораль и весть ангела», «Поклонение волхвов», «Чудо», «Вход в Иерусалим»;

– уровень внутреннего действия, реализуемого через эмоционально-психологическую составляющую; к внутреннему действию относятся реплики Иисуса в эпизодах 9 и 11; эпизод «Душа Моя скорбит смертельно» отражает сюжетный мотив «Моление о чаше», он играет в последней части оратории решающую, поворотную роль от славы в финале второй части – к трагедии в третьей.

Таким образом, в оратории «Христос» текст, глубоко связанный с канонами католического Богослужения (использование текстов молитв, латинского языка, григорианских антифонов) был переосмыслен композитором-романтиком, что и отразилось на его функции в системе художественного произведения.

Иной тип либретто представлен в оратории «Легенда о св. Елизавете». При его написании композитор взял за основу не связанный библейский текст и даже не единую тему, с помощью которой он мог бы выстроить композицию по традиционной схеме крупномасштабных драматических сочинений. Сюжет оратории составлен из свободно соединённых между собой отдельных сцен, рассказывающих о жизни Елизаветы⁵.

Шесть фресок легли в основу шести картин-сцен оратории: «Прибытие Елизаветы в Вартбург», «Ландграф Людвиг», «Крестоносцы», «Ландграфиня София», «Елизавета», «Торжественное погребение Елизаветы». По смысловым и сюжетным ситуациям произведение можно разделить на две большие части (каждая включает в себя по 3 сцены).

В I части оратории («Прибытие Елизаветы в Вартбург») происходит экспозиция основных образов (за исключением ландграфини Софии). В центре её помещён ответ маркграфа Германа и диалог Людвиг и Елизаветы, обрамлённый хоровыми приветствиями народа, венгерских магнатов и детей. В этой же части происходит событие, повлиявшее на дальнейшую судьбу Елизаветы: её супруг, маркграф Людвиг, прощается с ней и отправляется в крестовый поход, из которого уже больше не вернётся. В начале сюжета отсутствует ярко выраженная завязка конфликта, и в развитии действия преобладают временные мотивировки. После отъезда маркграфа Людвиг история святой Елизаветы образует концентрический сюжет, в котором чётко прослеживаются причинно-следственные связи между эпизодами. Так, во II части судьба героини раскрывается в наиболее острых ситуациях – изгнание из замка, смерть и прославление. С точки зрения драматургии она выполняет функции развития конфликта и его трагической развязки.

Обозначение Ф. Листом в названии оратории жанра «легенда» указывает на литературную традицию, тем самым формируя у слушателя «горизонт ожидания» (термин Х.-Р. Яусса). Так, христианская

легенда обладает целым рядом отличительных признаков⁶. Среди них – наличие религиозного сюжета, в котором героиня, движимая милосердием, творит добро и представляет собой образ-тип. При этом на первый взгляд может показаться, что он внутренне статичен: поскольку в жизнеописании Елизаветы отсутствует топос обращения, она с самого рождения изображается такой, какой будет всю жизнь. Однако, по словам французского исследователя М. Арля, «эта кажущаяся духовная неподвижность является в действительности постоянным прогрессом, каждый момент “совершенства” уступает место моменту “большого совершенства” в безостановочном вечном движении...»⁷. Так, на протяжении всего своего жизненного пути Елизавета помогала нищим и обездоленным, но если сначала она делала это в замке, то в конце жизни она поселилась в бедной хижине и «голодному отдавала последний кусок хлеба»⁸.

Важное место в христианской легенде занимают чудесные сюжеты и мотивы, вытекающие из общего хода действия и повествовательной логики, они взаимосвязаны с типом сюжета. В «Легенде о св. Елизавете» это происходит в эпизоде «Чудо с розами» из I части. Хлеб и вино, которые Елизавета несёт беднякам, превращаются в розы во время встречи с супругом, выражающим своё недовольство её поступком.

Ещё одной особенностью христианской легенды является присущее ей праздничное мироощущение, находящее отражение в поэтике радости. В оратории понятие «радости» и другие, связанные с ним дериваты, используются не только в эпизоде сотворения чуда. Героиня испытывает радость, проявляя своё милосердие.

В «Легенде о св. Елизавете» неканонический текст выполняет вполне традиционную функцию последовательного раскрытия событий и взаимоотношений между их участниками, а текстовая драматургия позволяет говорить о взаимодействии эпического и драматического начал в этом сочинении.

Отношения, в которые вступает словесный текст (как с аудиторией, так и с окружающим культурным контекстом), связаны с его социально-коммуникативной функцией. В качестве средства передачи информации от носителя информации к аудитории текст служит общению между адресантом и адресатом. Обращаясь к своим современникам и потомкам, автор передает эстетическое видение мира, реализованное в его произведениях.

Одной из важных особенностей эстетического видения мира является его встроенность в социокультурное окружение. Являясь средством общения между аудиторией и культурной традицией, текст выступает в роли коллективной культурной памяти. Так, обращаясь к традициям Средневековья и Барокко, Ф. Лист предлагает свое «прочтение» жанра оратории, поскольку искусство эпохи романтизма

пользуется своей «системой координат», определяющей эстетическое видение окружающего мира. Причём, коммуникативные связи, возникающие в данном случае, имеют несколько уровней. С одной стороны, они образуются между аудиторией современников композитора XIX века и культурной традицией предшествующих эпох. С другой, – современный слушатель, обращаясь к ораториям Ф. Листа, к этой коммуникации добавляет ещё и традиции, характерные для романтической эпохи, выраженные через интерпретацию автором библейских сюжетов.

Особенно наглядно это проявилось в оратории «Христос», где библейские сюжеты и символы подаются сквозь призму романтического мироощущения и миропонимания. Благодаря этому наблюдается повышенное внимание к субъекту, лирическому герою, являющемуся выразителем художественного мира эпохи. Показательным с этой точки зрения является даже название оратории. Оратория романтика Ф. Листа названа композитором «Христос», в то время как оратория, созданная на тот же сюжет, например, у Г. Ф. Генделя – композитора барочной эпохи, получила название «Мессия». В первом случае в названии сочинения вынесено имя главного героя, то есть сделан акцент на его личности, а во втором на первый план выдвигается то, что он – освободитель, помазанник Божий, освящённый миропомазанием, то есть главным становится его предназначение, историческая роль.

Героиня «Легенды о св. Елизавете» прожила короткую жизнь, на протяжении которой постоянно оказывала покровительство бедным и сиротам, в этом смысле её можно назвать «социально святой». Социальный аспект проблемы показан в сочинении как морально-нравственный, а его разрешение видится в христианском милосердии. Как известно, для самого Листа это было нормой поведения. В образе Елизаветы он увидел воплощение того идеала христианской добродетели, к которому сам стремился всю жизнь.

Жизнь Елизаветы Венгерской была интересна для Листа и с другой точки зрения. Сформулированное композитором в 1856 году самоопределение как «венгр, католик и композитор» нашло в этом произведении своё, пожалуй, самое грандиозное художественное воплощение. Говоря об оратории, композитор в частности писал: «Своим произведением я стремился способствовать прославлению величия и добродетелей святой, родившейся в Венгрии и умершей далеко от родины, в Тюрингии. Я буду счастлив, если сочинение моё когда-нибудь будет принято в Венгрии с одобрением»⁹.

Либретто обеих ораторий Ф. Листа позволяет говорить и о проявлении некоторой автобиографичности в этих сочинениях. В частности, включение в ораторию «Христос» двух гимнов *Stabat Mater* позволяет говорить об особом внимании композитора

к образу Девы Марии. Рождение и смерть Иисуса Христа показаны сквозь призму чувств Его Матери, благодаря чему усиливается эмоциональный тонус повествования. Известно, что сам Ф. Лист ко времени создания оратории пережил смерть двух своих детей – сына Даниеля (1859) и старшей дочери Бландины (1862).

Обращение композитора к образу Елизаветы Венгерской также далеко не случайно. Композитор прославил святую Елизавету как покровительницу третьего ордена святого Франциска, которому он сам принадлежал в сане аббата. Из жизнеописаний святой известно, что в ней наиболее полно воплотился покаянный дух Франциска Ассизского. Несмотря на споры о том, была ли она францисканкой-терциаркой или нет, поскольку во времена Елизаветы термин «терциарии» ещё не использовался, жизнь, которую она вела, полностью соответствовала той, которую проповедовал святой Франциск.

Обращение к первоисточникам создаёт условия, при которых автор как бы вступает в диалог с текстом. Обладая интеллектуальными свойствами, текст

перестает быть всего лишь посредником в коммуникативном акте, а становится равноправным собеседником, обладающим высокой степенью автономности. Ярким примером такого своеобразного диалога может служить II часть оратории «Христос», где композитор переставил строки Нового завета для создания определённого смыслового акцента.

В ситуации общения между текстом и культурным контекстом текст выступает в роли источника или получателя информации. Отношения текста к культурному контексту могут иметь как метафорический характер (когда текст в определённой степени ему эквивалентен), так и метонимический, – в этом случае текст представляет контекст как некая часть – целое. Так, в оратории «Христос» кроме заглавия особого внимания заслуживают и эпиграфы, предваряющие каждый крупный раздел сочинения. В соответствии с выполняемой функцией их можно рассматривать либо как два самостоятельных текста, расположенных на разных уровнях в иерархии «текст – метатекст», либо как два подтекста единого текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лист Ф. Избранные статьи. – М., 1959. – С. 285–286.

² Там же.

³ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М., 1978.

⁴ Послание к Ефессянам святого апостола Павла / ред. Епископ Александр (Милеант). – Изд-во храма Покрова Божией Матери, 1998.

⁵ Четырёхлетним ребёнком Елизавета, предназначенная в жены сыну тюрингского ландграфа Германа Людвигу, была увезена из Венгрии в Тюрингию, чтобы служить залогом мира между правителями этих земель. Чуждая нравам и обычаям тюрингского двора, Елизавета не нашла потом счастья и в семье. Ощущая постоянное внутреннее одиночество, она искала утешения в помощи бедным. Легенды сообщают о её удивительной доброте. Елизавета всегда поддерживала

обездоленных, расточая богатства тюрингских правителей. Конфликт с ними стал наиболее острым после гибели в крестовом походе ландграфа Людвигу. Это послужило поводом к уходу Елизаветы из дворца. По преданиям, она поселилась в бедной хижине, где умерла, не дожив даже до 25 лет.

⁶ Джанумов А. С. Христианские легенды и агиография // О славе небесной и вечной радости: народные христианские легенды. Средневековая агиография / сост., пер. текст., вступит. ст. и коммент. А. С. Джанумова. – М.: Совпадение, 2008.

⁷ Harl M. Les modèles d'un temps idéal dans quelques récits de vie pères cappadociens // Le temps chrétien de la fin de l'antiquité au moyen âge IIIe–XIIIe siècles. – Paris, 1984. – P. 223–224.

⁸ См. либретто оратории.

⁹ Надор Тамаш. Если бы Лист вёл дневник. – Будапешт: Корвина, 1977. – С. 256.

Кривеженко Виктория Сергеевна

преподаватель кафедры музыкального менеджмента,
аспирантка кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



Ю. Л. ФИДЕНКО

Дальневосточная государственная академия искусств

УДК 783.2

ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ И СТИЛЬ ПЕСНОПЕНИЙ МЕССЫ ПОСЛЕ ВТОРОГО ВАТИКАНСКОГО СОБОРА

Сакральные жанры существуют в храмовом пространстве по нормативам церковного ритуала – они предстают в виде стереотипной модели. В таком аспекте область культовых жанров на протяжении веков представляется константной. Вместе с тем в процессе эволюции литургической практики создаются движущиеся модели, несущие в себе некий «информативный код» эпохи.

Особенно заметным влияние общего культурного фона на Литургию становится во второй половине XX века, когда Святой Престол избирает реформаторский курс диалога Церкви с миром. Поиск новых путей воплощения сакрального духа и стилистики церковных песнопений приводит к обновлению внешних форм выражения литургических догматов. В такой ситуации становится очевидным, что жанровая стратификация католических песнопений современной Мессы нуждается в корректировке.

Музыкальное оформление воскресной Римской Литургии включает песнопения Ординария и Проприя, аккламации и литании, рефрены и диалоги. Они могут исполняться сольно и хором, с сопровождением органа и а саррелла. Некоторые песнопения поются сидя, другие – стоя, на коленях или во время шествия. Большинство песенных номеров богослужения поручается общине, но существуют разделы, которые исполняются только священнослужителем или кантором.

Рамки замкнутой богослужебной системы позволяют зафиксировать универсальные жанровые модели, которые после Второго Ватиканского Собора в конкретном географическом и культурном преломлении получают индивидуальное воплощение. При всём многообразии форм и видов песнопений Мессы, каждая часть отличается устойчивым местоположением в службе, стабильной функцией, способом исполнения и структурой. В силу этого представляется важным уточнить специфику отдельных компонентов католического богослужения и степень их соотнесённости между собой.

Стремление церковного осмысления придаёт классификации особый смысловой стержень. Очевидно, что литургическая музыка не может рассматриваться в кругу сугубо эстетических явлений. Как

подчёркивает В. Мартынов, вопросы характеристики и классификации богослужебных песнопений «могут быть разрешены только в контексте церковной жизни и в категориях церковного мышления» [5, с. 10].

М. Арановский, А. Сохор, Т. Чередниченко в определении жанра выделяют взаимодействие музыкальных и внемузыкальных факторов. Особую значимость такая позиция приобретает при изучении жанров культовой практики, поскольку многие формообразующие признаки в них зависят именно от внемузыкальных обстоятельств (местоположение, текст и т. д.). Составляющие Мессу напевы запечатлевают в себе характер литургического мышления – сакрального и многослойного. В культовом действии сплавляются слои, которые можно назвать «реальными», зримыми и «ирреальными» (об этом пишут и теологи, и искусствоведы). Вся система культа стремится отобразить в видимом образе иной мир, образ Царства Небесного.

Нормативы духовно-музыкального жанра как особой «сверхформы» существования Слова раскрываются в богослужебном контексте. Кроме того, невозможно построить адекватную модель отдельного жанра вне сложно организованной литургической системы. В христианском богослужении все песнопения предстают как обязательный элемент более крупной структуры. Так, например, Ответный Псалом является частью Службы Слова, в которую входят также другие Чтения, рефрены, молитвы и Проповедь. В свою очередь весь комплекс песнопений Литургии Слова есть только лишь элемент Божественной Литургии. Месса – часть суточного богослужебного круга, входящего в состав годового цикла. Так обстоит дело с любым элементом церковной музыкально-литургической системы. Таким образом, и жанры Мессы, и методы их анализа должны корреспондировать с религиозным порядком. Согласно конституции «О Богослужении» Второго Ватиканского Собора, «священное музыкальное искусство будет тем более свято, чем теснее оно будет связано с богослужебным действием» [2, с. 110]. Культовая ситуация бытования (А. Сохор) и служебный статус обуславливают тип образности, структуру, стилистические качества каждого песнопения Литургии.

Несмотря на фундаментальные исследования григорианского хора, до сих пор нет универсальной методологической основы для изучения жанров католического богослужения. Причиной этого является отсутствие единой классификации. Разработка новой методологии для анализа современной западнохристианской церковной практики находится на начальной ступени.

Доминирующий фактор Слова в богослужении обусловил основной критерий классификации католических песнопений – по степени стабильности текста. В зависимости от времени литургического года все музыкальные формы Божественной Евхаристии принято относить к разделам *Ординария* или *Проприя*. В свою очередь, по стилистике певческий репертуар условно делится на псалмодические композиции и песнопения молитвенно-гимнографического типа. Они различаются по «меньшей или большей распевности» (В. Апель) или в зависимости от «подвижности мелодической линии» (И. Павляк).

Согласно современным литургическим нормам, совершение Мессы носит общинный характер. Римско-католическая Церковь придаёт большое значение таким внешним формам общественного богослужения, как совместное пение, диалоги между предстоятелем и собранием верных, а также общинные возгласия. Вовлечение прихожан в богослужение повлекло за собой расширение песенного репертуара и, соответственно, модификацию литургической функции отдельных песнопений. В силу этого устоявшиеся в веках жанровые модели западнохристианской культовой системы приобретают новый характер.

В стилистике современных литургических песнопений обнаруживается несколько важных составляющих, которые дополняют друг друга. Одна группа стилистических признаков обусловлена выразительно-смысловыми особенностями текста (молитва, хвала, прошение и т. д.), вторая – литургическим сезоном (праздник, рядовое время, период скорби и покаяния). Ещё один комплекс «жанровых примет» связан со степенью участия верующих в богослужебном действии. Все компоненты в конечном итоге зависят от местоположения и функции отдельного песенного элемента в богослужебной системе, от его «внешней структуры» (М. Арановский).

Принимая во внимание опыт разграничения песнопений Мессы в зависимости от подвижности текста и опираясь на современные догматические требования, следует дополнить традиционную систематику литургическим аспектом. Песнопения Мессы можно дифференцировать в зависимости от литургической функции, текстового источника и степени участия прихожан. При внимательном рассмотрении обнаруживаются отдельные группы песнопений с неизменным местоположением в

богослужении, но разной степенью стабильности текста.

Первую составляют *песнопения Ординария*, написанные на соборно сочинённые тексты канонического репертуара. Их текст остаётся стабильным на протяжении всего литургического года, музыкальное оформление зависит от церковного события и сезона. Устойчивость текста подтверждается «ограниченным количеством мелодий, которые меняются только согласно общим категориям праздников» [1, с. 11]. Важное место занимают также диалоги и ответы, тексты которых закреплены в чинопоследовании. Их отличает краткость и по преимуществу разговорная форма произнесения. Общим для всех песнопений Ординария является канонический текст и чинозакреплённый перевод. Догматические тексты Ординария обязательны для всех приходов, верующие заучивают их наизусть.

После реформ Второго Ватиканского Собора несколько расширился круг поющих частей Ординария. Сегодня разрешается и поощряется совместное пение не только традиционных пяти разделов, но также песнопение на *Окропление святой водой*, *«Тайна веры»* и *«Отче наш»*. К тому же неизменяемые части могут иметь разное музыкальное и языковое оформление в зависимости от сезона.

Песнопения Ординария отражают общую эволюцию католической музыки, которая «пытается сохранять традиции григорианского хора и создавать новые композиции в современных идиомах» [8, с. 426]. В ходе богослужебной реформы Римско-католическая Церковь неоднократно подчёркивала первостепенное значение литургической функции каждого песнопения. Во многих приходах поддерживается традиция исполнения сакральных григорианских песнопений, преимущественно в адаптированных к современной лексике вариантах. В постные дни отдельные части Ординария могут звучать на латинском языке (чаще – «Kyrie, eleison» и «Sanctus»).

В то же время, попытки выразить всю полноту христианской веры с помощью активного участия прихожан находят воплощение в простых музыкальных версиях, написанных для всей общины. В мелодическом оформлении песнопений Ординария обращает внимание приближённость к речевому произнесению: малораспетость стиха, выровненный ритм, плавное поступенное движение. Упрощённый попевочный материал реализуется в одноголосном хоровом звучании с гармонической поддержкой органа. Текст-музыкальная структура соответствует строчной организации с кадансированием в конце строк. Этот тип композиции, регулируемый словесным компонентом, подтверждает, по словам Н. И. Ефимовой, неоспоримый «приоритет духовного осмысления текста песнопения и доступной передачи Слова Божия» [3, с. 163]. Вовлечение паствы в

Евхаристическое действие в некоторой степени восстанавливает «генетический код» ранней общинной Мессы, не требуя от прихожан профессиональных вокальных навыков.

К другой категории относятся песнопения, за которыми не закреплены определённые тексты – *Гимнарий*. Важную роль в постсоборной Мессе играют песнопения *Входа* (Cantus ad Introitum), песнопения *Дароприношения* (Cantus ad Offertorium), песнопения *Причастия* (Cantus ad/post Communionem) и *Выхода*.

Эта группа отличается относительной свободой выбора свободно-сочинённых текстов и их мелодического оформления. На каждой Мессе поются разные гимны, приуроченные к Чтению дня, празднику или иному литургическому событию. Ввиду подвижности репертуара эти песнопения исполняются общиной по текстам приходских сборников.

Подвижные песнопения современной Мессы невозможно анализировать по какой-либо единой схеме по причине обширности репертуара. Вместе с тем в них можно выделить общие черты, в первую очередь обусловленные обрядовыми функциями. Их стабильное местоположение позволяет зафиксировать некие опорные точки ритуала, выполняющие в рамках богослужения ту или иную функцию.

В процессе литургических реформ григорианский репертуар постепенно вытесняется из богослужения. Во-первых, пение ежедневно меняющихся напевов достаточно трудоёмко: необходимы литургические знания, навыки «прочитывания» церковной нотации и специальная вокальная подготовка. Другая причина заключается в том, что Римско-католическая Церковь приветствует деятельное участие общины в церковной жизни. В современной практике становится невозможным каждое воскресенье исполнять (и разучивать с хором, а тем более с прихожанами) новое песнопение. Сегодня священнослужители отдают предпочтение простым, понятным и доступным образцам, которые можно переносить из службы в службу.

В большинстве российских католических общин к середине 1990-х годов складывается устойчивый круг гимнов, усвоенных большинством верующих. Подвижные песнопения исполняются приходским хором вместе с общиной при гармонической поддержке органа. Участию паствы в богослужебном процессе помогают сборники литургических текстов, которыми можно пользоваться во время богослужения. На каждой воскресной Мессе вывешивается «программа» тех песнопений, которые должны звучать в этот день. Пение гимнов в рядовое время по преимуществу одноголосное, в праздники и торжества возможно увеличение количества голосов. Уровень и качество исполнения зависят от мастерства кантора и

органиста, а также от профессиональных возможностей хора.

В российских приходах отбор текстов для песнопений Проприя осуществляется по принципу соответствия характеру литургического сезона. В церковных сборниках гимнография традиционно располагается в следующей последовательности: сначала духовные песнопения на главные праздники, затем – в честь Святых. Кроме того, важно, чтобы подвижные песнопения соответствовали специфике ритуального контекста.

В третью группу входят *рефренные формы Литургии Слова* – *Ответный Псалом на Первое Чтение* (Psalmus responsorius), *Рефрен Стиха перед Евангелием* (Versus ante Evangelium). Их текст модифицируется, но неизменным источником является Псалтырь. В приходской практике складывается особая форма «разучивания» рефренов непосредственно на Мессе путём повторения за чтецом, кантором или хором.

Выражением деятельного участия прихожан является их отклик на литургическое действие. Важным становится не только практика общинного пения основных частей богослужения, но и реакция паствы на отрывки из Ветхого Завета, Апостольских книг и Евангелия, которая является «ответом Церкви на эти Чтения» [4, с. 52]. Поэтому ватиканские инструкции предписывают, что община должна участвовать в псалмопении Мессы. Литургия Слова – это не просто слушание трёх Чтений, «самое главное, чтобы люди услышали Божье послание любви, изложенное с помощью псалмов и проповеди, и своим ответом приобщились к великой тайне любви и искупления» [6, ст. 45]. Подтверждением верующих прочитанного Слова Божьего является совместное произнесение псалмовых строк.

Тематические Чтения в Римской Церкви подбираются в соответствии с различными периодами церковного года, праздниками Господа и святых. Важным этапом для оформления современной Мессы сибирских и дальневосточных приходов стало издание русского перевода новой редакции Лекционария, в котором публикуются тексты Чтений и рефренов. Этот периодический сборник содержит тексты Псалмов с рефреном для каждого дня литургического года.

Псалмы совершенствовались на протяжении всей ветхозаветной истории и являются «своего рода перекрёстком, позволяющим нам перейти от слова Отца к живому слову Сына, обретая опыт Духа Святого» [4, с. 57]. Своеобразная «сумма всего Писания», псалмы проходят красной нитью через все страницы Библии и настраивают сердце верующих на песнь Божию.

В западнохристианском богослужении наиболее распространён респонсориальный способ пе-

ния между Чтениями. Респонсорные песнопения характеризуются чередованием возгласов лектора и общинного ответа. Им свойственна рондообразная схема, где сопоставляются сольный стих и хоровой рефрен. Лектор произносит с амвона или с другого подходящего места стихи. Всё собрание слушает его и принимает участие, произнося Ответ. При этом верные откликаются не только на услышанное в Чтении, но и на стихи Псалма.

После восстановления службы перед церковнослужителями остро встаёт вопрос «контактности» песнопений Литургии Слова. Важным этапом в эволюции российской Мессы стало стремление

священников и канторов собрать такие версии рефренов, которые смогли бы исполнить прихожане. Современный псалмовый репертуар в католических приходах сконструирован из простых образцов, предназначенных для пения всей общиной.

Перечисленные категории песнопений отличаются не только природой текста, но также структурными и музыкально-стилевыми параметрами. Все ключевые жанровые компоненты современной Литургии следует анализировать с точки зрения их литургической функции, тексто-музыкальной композиции, способа исполнения и мелодической стилистики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апель В. Григорианский хорал (в кратком изложении Т. Кюрегян) // Григорианский хорал: сб. науч. тр. / Московская гос. консерватория. – М., 1997. – С. 8–37.
2. Второй Ватиканский Собор: Конституции, Декреты, Декларации. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1992.
3. Ефимова Н. И. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») // Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 1999. – С. 159–184.
4. Люстиже Ж.-М. Месса / пер. с фр. П. Сахарова. – М.: Истина и жизнь, 2001.
5. Мартынов В. И. К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения // Музыкальное искусство и религия: мат. конф. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – С. 9–19.
6. Music in catholic worship. – Boston: Bishops Committee on the liturgy, 1972.
7. Pawlak I. Muzika liturgiczna po soborze watykańskim II w świetle dokumentów kościoła. – Lublin: Polihymnia, 2000.
8. Weakland R. Mass, roman, music of // New Catholic Encyclopedia. – Washington: The Catholic University of America, 1967. – V. IX. – P. 426–428.

Фиденко Юлия Леонидовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
Дальневосточной государственной академии искусств





Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 792.722

СТАЦИОНАРНЫЙ ТЕАТР МЮЗИКЛА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Оценивая развитие отечественной массовой культуры на рубеже XX–XXI веков, специалисты единодушно отмечают в качестве доминирующей музыкально-театральной тенденции стремительный рост популярности мюзикла. Указанный жанр сегодня широко востребован и любим российской аудиторией, что подтверждается результатами социологических опросов последних лет. Так, на протяжении 2004–2006 годов в России наблюдалось ощутимое возрастание числа мероприятий в сфере легкожанрового музыкального театра (включающего оперетту, музыкальную комедию и мюзикл) – от 16 до 20% ежегодно [5, с. 91]. Свыше половины зрителей, посещающих детские театры в Москве, отдавали предпочтение мюзикам среди музыкально-театральных жанров [7, с. 105].

Ярко выраженная склонность мюзикла к синтезирующим взаимодействиям (полисюжетным, полижанровым, полистилевым) и свойственный последнему беспрецедентный универсализм постановочных решений оказываются весьма привлекательными для музыкального театра наших дней. Об этом, характеризуя проблему соответствующих жанровых «микстов», пишет отечественный исследователь: «Между оперой и мюзиклом разыгрывается своеобразная игра, которая даёт возможность расширения музыкально-сценического пространства и создания на “пограничной территории” экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных опусов. Что есть сегодня рок-опера, опера-фарс, фолк-опера? Не движение ли по проложенным мюзиклом маршрутам?» [2, с. 245].

Важно и то, что современный мюзикл представляет собой арт-проект, для которого характерны многообразные сопряжения смелых творческих экспериментов, оригинальных концепционных замыслов, художественных открытий с подробнейшими финансово-экономическими расчётами, с детально разработанной «стратегией успеха», опирающейся на

глубокий анализ социокультурной ситуации и динамики отечественного и мирового шоу-бизнеса. При этом, учитывая объёмы спонсорских вложений (речь идёт о миллионах, порой – о десятках миллионов долларов, инвестируемых в конкретную постановку), квалифицированный продюсер изначально уделяет особое внимание организационной составляющей данного проекта, эффективности его менеджмента и т. д. Вот почему разработка, апробация и совершенствование прогрессивных постановочных технологий не только является «краеугольным камнем» успешного развития мюзикла. Накапливаемый данным жанром практический опыт находит применение в других сферах отечественного музыкального театра.

Итак, неуклонно возрастающий интерес широкого круга профессионалов к современным российским проектам в области мюзикла представляется вполне закономерным. Актуальность соответствующих изысканий, предпринимаемых театроведами, культурологами, экономистами, музыковедами, не вызывает сомнений. Мы полагаем, что аналитическое осмысление важнейших тенденций, связанных с упомянутыми проектами, позволит выявить общие «формулы» эффективного менеджмента применительно к легкожанровому музыкальному театру 2010-х годов. Стремясь найти подтверждение обозначенной гипотезе, рассмотрим недавние опыты создания стационарных трупп мюзикла в российских условиях.

Проекты, о которыхйдёт речь ниже, – тема для специалистов далеко не новая. Высказывания о возможности и желательности создания в России стационарных театров мюзикла периодически звучат из уст «заинтересованных лиц» – композиторов и продюсеров, театроведов и артистов «легкожанрового ампула» – ещё с конца 1990-х годов. До недавнего времени эти высказывания мало чем отличались от благих пожеланий, лишь в некоторой степени связанных с реальным положением дел в соответствующей сфере музыкально-театрального рынка. Иногда

стихийные диалоги о стационарном театре мюзикла возникали под впечатлением от успешных (и в коммерческом, и в художественном плане) постановок, якобы свидетельствующих о скором превращении конкретной труппы или продюсерского центра в общероссийский «форпост» упомянутого жанра. В качестве показательных примеров здесь могут быть названы как оригинальный отечественный мюзикл «Норд-Ост» (авторы – А. Иващенко и Г. Васильев), так и сетевая версия бродвейского спектакля «Красавица и Чудовище» (А. Менкен и Т. Райс). Впрочем, прогнозы такого рода в силу различных причин не находили подтверждения.

Ситуация радикальным образом изменилась весной 2011 года, когда российские средства массовой информации опубликовали сообщения о предполагаемом открытии в Москве нового Театра мюзикла. Отечественная аудитория был представлен руководящий триумvirат театра – художественный руководитель М. Швыдкой, генеральный продюсер Д. Смелянский, генеральный директор А. Попов, огласившие коллективную «декларацию о намерениях». Речь шла о создании крупнейшего в стране специализированного театрального центра, осуществляющего регулярные постановки мюзиклов. При этом основательность выполненной подготовительной работы удостоверялась и договором об аренде сценической площадки, заключённым с администрацией прославленного ДК имени Горбунова, и намеченным репертуаром (способным заинтриговать самую разнообразную публику), и продуманным графиком спектаклей. Демонстрируя уверенность в собственных силах, руководство Театра мюзикла вначале даже назначило официальным днём премьеры 21 октября, невзирая на опасную близость другой даты – торжественного открытия сезона в Большом театре. (Затем, правда, возобладала осмотрительность, и премьерный показ в Театре мюзикла был перенесён на 21 декабря.) Неудивительно, что развёрнутой PR-кампании нового театра сопутствовала весьма оживлённая полемика в прессе. Комментаторами высказывались полярно противоположные оценки данного проекта – от приветствий энтузиастов до сомнений в достаточной компетентности вышеназванного «триумvirата», выражаемых скептиками.

Стремясь отразить весь спектр суждений по этому поводу, журнал «Музыкальная жизнь» подготовил специальный выпуск (2011, № 5), посвящённый судьбам мюзикла в России. Центральное место в соответствующей подборке материалов отводилось беседе главного редактора журнала Е. Езерской с М. Швыдким. Среди освещаемых проблем, что представляется особенно интересным, фигурировал и выбор оптимальной стратегии нового театра (в художественном, организационном, экономическом аспектах). Е. Езерская обозначила магистральные тенденции в сегодняшнем развитии отечественного театра мюзикла –

«композиторскую», «проектную», «национальную» и «симбиоз с репертуарным театром» [11, с. 8].

«Модель» театра, соответствующая первой тенденции, характеризуется доминированием творческих идей определённого композитора, имеющего имя, автора нескольких широко известных мюзиклов, составляющих основу репертуара данной труппы. Таковы, по мнению Е. Езерской, Музыкальный театр «Творческая мастерская Алексея Рыбникова», «Театр мюзикла» С. Намина, «Музыкальный театр национального искусства Владимира Назарова». «Проектную модель» в чистом виде репрезентирует театральная компания «Стейдж Энтертейнмент» под руководством Д. Богачёва, ориентирующаяся на бродвейские антрепризные технологии. «Национальная модель», реализуемая продюсерской компанией «Маскарад» А. Иващенко (преемницей аналогичной компании «Линк», осуществившей постановку «Норд-Оста»), обуславливается приоритетной ролью традиций отечественной художественной культуры в репертуарной политике и, отчасти, в постановочном процессе. Наконец, заключительная тенденция определяется взаимодействиями упомянутых бродвейских технологий с традиционными схемами функционирования отечественных репертуарных музыкальных театров. Наиболее известными примерами подобного симбиоза служат Петербургский музыкальный театр «Карамболь», театр «Московская оперетта» и Свердловский театр музыкальной комедии [11, с. 8].

Естественно, при ближайшем рассмотрении данный опыт классификации стационарных театров мюзикла оказывается весьма уязвимым. Прежде всего, в цитируемом перечне тенденций произвольно чередуются различные критерии оценки – художественный (репертуарный) и организационно-экономический. Следует напомнить, что «национальная модель» театра мюзикла изначально опиралась (и опирается ныне, хотя и в меньших масштабах) на бродвейские технологии, что «Норд-Ост» вообще является первым российским мюзиклом, в полном объёме эксплуатирующим указанные технологии (см.: [1]). Верно и то, что «проектная модель» гипотетически вполне применима в условиях «композиторского» театра, если таковым композитором выступает, скажем, Эндрю Ллойд-Уэббер.

Далее, фактические репертуарные «акценты» вышеуказанных театров зачастую не совпадают с предполагаемой тенденцией. В частности, «композиторская модель» более-менее точно выдерживается лишь «Творческой мастерской Алексея Рыбникова». В. Назаров, судя по репертуару возглавляемого им театра, в последние годы лишь изредка выступает в роли композитора, ограничиваясь аранжировками и «музыкальными редакциями» разнообразного материала – фольклорного и авторского. А. Иващенко, реализуя «национальные» проекты (к примеру, в сезоне 2010/2011 годов – «Обыкновенное чудо» Г. Глад-

кова и Ю. Кима), вовсе не избегает зарубежного репертуара, коль скоро в ближайших планах компании «Маскарад» уже значится один из классических бродвейских мюзиклов. Далее, в репертуарной политике Музыкального театра «Карамболь» или Свердловского театра музыкальной комедии из года в год усиливаются «композиторские» тенденции, что признают и художественные руководители названных театров – И. Брондз и К. Стрежнев [3, с. 33–34]. Новейшие постановки «Стейдж Энтертейнмент» (например, «Звуки музыки») Р. Роджерса и О. Хаммерстайна-младшего), как отмечают рецензенты, уже нельзя назвать «чистой калькой с западного оригинала» [9, с. 59].

Допустимо полагать, что подобное «избегание» схематических рамок вообще свойственно живому творческому процессу в динамично развивающейся жанровой сфере отечественного мюзикла. Но следует учитывать и другое: для осуществления большинства современных проектов в указанной сфере требуются весьма солидные капиталовложения, «камерная» ветвь мюзикла (культивируемая, например, театром С. Намина) сегодня располагается на периферии зрительских и слушательских предпочтений. Поиск источников финансирования в условиях сравнительной малоразвитости российского коммерческого театра выглядит крайне затруднительным, гарантии прибыльности для потенциальных инвесторов – явно недостаточными. Пытаясь минимизировать финансовые риски, отечественные продюсеры всё чаще используют различные формы «симбиоза» не только на репертуарном уровне. Современные исследователи констатируют широкое распространение механизма так называемой ко-продукции: «...своего рода объединения частного и государственного капиталов. То есть независимый продюсер... и бюджетное учреждение... объединяют свои ресурсы для создания спектакля. Как правило, независимый продюсер вкладывает деньги в постановку, а театр предоставляет здание, ремонт которого осуществляется за счет бюджетных средств, персонал... который получает зарплату из бюджета, и т. д. ... В России подобная схема финансирования театральных проектов весьма распространена и, надо признать, вполне эффективна» [10, с. 43].

При этом возникает необходимость соблюдения «баланс» различных составляющих, на что указывает генеральный директор «Московской оперетты» В. Гартаковский: «... мюзикл как проект... подразумевает специфическую эксплуатацию в рамках репертуарного театра. Репертуарный спектакль идёт два-три раза в месяц, мюзикл-проект занимает минимум две недели непрерывного проката. И здесь уже работает принцип “театра в театре”. У мюзикл-проектов в нашем театре своё администрирование, и режиссёрское управление, и свой пиар-отдел. Их сотрудники занимаются только этим проектом, который отнимает у них столько же времени, сколько, к примеру, 15 названий у остальных сотрудников театра ... Сегодня...

процесс взаимодействия и сосуществования проектов и репертуарных спектаклей уже отрежиссирован и отрепетирован до мелочей» [8, с. 36–37].

Успешные опыты апробации подобного «симбиоза» в отечественной музыкально-театральной практике с надлежащим вниманием были изучены руководством нового Театра мюзикла. Стратегия его деятельности, излагаемая М. Швыдким и А. Поповым, представляется чрезвычайно интересным образцом целенаправленного многоаспектного взаимодействия принципов репертуарного театра и проектной антрепризы. Как отмечает М. Швыдкой, «мы решили соединить коммерческий проект – это 8 спектаклей в неделю до тех пор, пока ходит публика, с репертуарной моделью – это по 3 новых названия в год, что позволяет обеспечить постоянную публику. Коммерческим мы называем наш проект ещё и потому, что не можем брать ни копейки из госбюджета, пока я нахожусь на государственной службе. Поэтому бюджет нашего театра складывается из привлечённых от спонсоров или инвесторов средств, а значит – эти деньги со временем надо будет отдавать. Экономии, мы надеемся, даст частичное использование организационной модели... репертуарного театра: в нашем театре будет постоянный творческий коллектив, в который войдут постановочные цеха, оркестр и артистический ансамбль, исполняющий роль хора, солистов на замену, кордебалета. Минимизировав таким образом штатные затраты и обеспечив за счёт репертуарной перемены спектаклей интерес публики, мы сможем выйти... на доходность, которая позволит постепенно отбивать расходы на создание и прокат мюзиклов» [11, с. 8].

Впрочем, есть основания полагать, что государство все-таки оказывает определённую поддержку новому театру и будет её оказывать впредь, стимулируя спонсорскую активность со стороны крупных коммерческих структур, в которых государство является мажоритарным акционером. К примеру, уже в начальный период подготовительной работы Театр мюзикла получил спонсорскую поддержку со стороны Сбербанка (см.: [4]). Безусловно, учитывается и позитивный опыт «Норд-Оста» – проекта, получившего при содействии мэрии Москвы «социальный» статус и, благодаря этому, льготный беспроцентный кредит, существенную скидку (порядка 50%) на рекламные услуги в столице и т. д. [10, с. 44].

«Если же говорить о подходе к формированию репертуара, – продолжает М. Швыдкой, – то здесь мы полностью расходимся с репертуарным театром: у нас не будет ни доминирующего композитора, ни доминирующего режиссёра. Мы постараемся познакомить наших зрителей с лучшим, что есть в мире мюзикла, адаптируя материал ко вкусам сегодняшней русской публики. Это во-первых, а во-вторых, попробуем создать национальный мюзикл, который будет отличаться от американского и английского. И в этой

части творчества наши возможности неограниченны» [11, с. 8].

А. Попов дополняет сказанное: «Мюзикл – это жанр технологический. Каждый день менять декорации, сложный свет, спецэффекты – задача просто неразрешимая. Вот отыграли десять дней – два дня на то, чтобы убрать декорации одного спектакля и поставить для другого. Десять дней играем другой спектакль – два дня пауза и ещё десять дней играем третий ... В этом ритме мы собираемся работать уже через год, когда создадим все запланированные спектакли» [6]; «...то, что мы решили сделать, – это попытка создания постоянной мюзикловой площадки. <...> Нам кажется, что создание гибрида из русской репертуарной традиции и бродвейского постоянного проката – это история многообещающая» [4].

Разумеется, делать какие-либо серьёзные выводы относительно характеризующих стационарных проек-

тов сейчас было бы преждевременным. Отечественное музыкально-театральное дело на рубеже 2000–2010-х годов представляется труднопредсказуемой сферой, особенно в организационно-экономическом плане. Из-за этого вдохновляющие творческие замыслы сплошь и рядом не выдерживают столкновения с реалиями российского арт-рынка. И всё же следует заметить, что российский мюзикл переживает ныне поучительную метаморфозу. Предшествующий этап накопления продуктивного опыта сменился многообещающими поисками в области взаимодействия, «симбиоза» и, возможно, синтеза исконных отечественных и привнесённых зарубежных традиций. Будем надеяться, что отмеченные поиски приведут к созданию высокоталантливых спектаклей в жанре мюзикла, удивляющего нас «всемирной отзывчивостью» и способностью обогащаться красками различных национальных культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Проблемы отечественного музыкально-театрального менеджмента в переходный период (на примере жанра мюзикла) // Образование и наука – основной ресурс социально-экономического развития в третьем тысячелетии: сб. науч. тр. – Ростов-на-Дону: ИУБИП, 2003. – Ч. 2. – С. 273–279.
2. Баева А. Опера // История современной отечественной музыки: в 3 вып. – М.: Музыка, 2001. – Вып. 3: 1960–1990 / под ред. Е. Долинской. – С. 186–256.
3. Брондз И. Мюзиклов много, искусства – мало // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 33–34.
4. В Москве появится Театр мюзикла (материалы пресс-конференции) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.itar-tass.com/c30/132242.html>.
5. Культура России: 2001–2006: информационно-аналитический сборник / под ред. М. Швыдкого. – М.: ГИВЦ Роскультуры, 2007.
6. Новости мировых мюзиклов (сентябрь 2011) / Радио России [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.radiorus.ru/news.html>.
7. Синёва Е. Исследование аудитории театра для детей // Музыкальное и театральное продюсирование. Российский и зарубежный опыт: сб. ст. – М.: Арт-менеджер, 2008. – С. 103–108.
8. Тартаковский В. «Симбиоз» жанров возможен // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 36–38.
9. Чебоксарова Л. Как фон Траппы фашистов обманули [о московской постановке мюзикла «Звуки музыки»] // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 10. – С. 59.
10. Чебоксарова Л. Стационарные мюзиклы – честный частный театр // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 43–45.
11. Швыдкой М. «Любая культура воспринимает лишь то, что готова воспринять» / беседа вела Е. Езерская // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 5. – С. 7–11.

Андрущенко Елена Юрьевна

кандидат искусствоведения,
и. о. доцента кафедры музыкального менеджмента
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



А. А. ЕРМАКОВ

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 792.721

**О ПРЕТВОРЕНИИ ПРИНЦИПОВ «ИГРОВОГО ТЕАТРА»
В ОПЕРАХ УРАЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ**

Детская опера является одной из жанровых разновидностей классической многоактной оперы. От исходного прототипа ею унаследован главный признак – синтез драмы, музыки и сценического действия.

Сегодня понятие «детская опера» объединяет две достаточно самостоятельные группы произведений. К первой из них – исторически более ранней и весьма многочисленной – относятся сочинения, предназначенные для постановки в условиях детских любительских театров. Другую составляют оперы, рассчитанные на воплощение силами «взрослых» профессиональных театральных коллективов и предназначенные для юной зрительской аудитории¹.

В музыкально-театральных произведениях первой группы, адресованных юным артистам, специфика реализации каждого из компонентов оперного спектакля во многом обусловлена скромными актёрскими возможностями исполнителей. Для детей, особенно младшего возраста, воплощение на сцене сюжетных перипетий («драма») в сочетании с «озвучиванием» вокальных партий (музыкальная «составляющая»), представляет серьёзную трудность. В подобных условиях введение игровых приёмов, направленных на усиление сценического действия², способствует более простому и комфортному освоению литературного и нотного текста, преодолению волнения юными артистами на сцене, что в конечном счёте становится важным фактором в создании полноценного спектакля.

Статья посвящена рассмотрению особенностей трактовки сценического элемента в детских операх композиторов Уральского региона, предназначенных для любительского музицирования.

Вопросы истории и теории «игрового театра»

Мировая традиция создания театральных постановок, в которых «внешнее», игровое начало выходит на первый план, живёт несколько столетий: от народных балаганных площадных представлений Средневековья, знаменитой итальянской «комедии масок» до «эпического театра» Б. Брехта и постановок Е. Вахтангова и В. Мейерхольда первых десятилетий XX века. Оперный жанр не остаётся в стороне от подобных влияний. Не случайно, характеризуя одно из направлений развития оперы в начале прошлого столетия, исследователь Л. Данько использует понятия

«игровой театр», «игровая опера» [1, с. 44]. Музыкавед ссылается здесь на оперы раннего И. Стравинского («Байка», «История солдата»), С. Прокофьева («Любовь к трём апельсинам»), К. Орфа («Умница», «Луна»). Указанным произведениям присущи такие особенности, как условность сюжетной линии, наличие «типизированных» персонажей, повторность сюжетных мотивов и ситуаций, лаконизм, концентрированность музыкально-драматургического развития. Наряду с усилением «внешнего» сценического начала здесь возрастает роль эпизодов с ярко выраженным повествовательным элементом (приём введения рассказчика – «комментатора» событий и т. д.).

Отмеченные качества музыкально-сценических опер, относящихся к сфере «взрослого» музыкального театра (в частности, условность сюжета, повторность этапов его развития, идущие от использования «ходячих» сказочных мотивов), в значительной мере могут быть распространены на детскую оперу. При этом в сочинениях, предназначенных для воплощения юными артистами, в силу объективных причин роль игрового компонента ещё более усиливается. Выделим из признаков игры, сформулированных нидерландским философом Й. Хейзингой, наиболее важные, которые могут проявить себя в операх, адресованных юным исполнителям: отдалённость от обыденной жизни, протекание в рамках определённого пространства, наличие неких правил, по которым совершается игровое действие [5, с. 27–29]. Определяя специфические черты детской игры, отечественный исследователь-психолог Д. Эльконин подчёркивает отсутствие в ней изначально заданной сюжетной линии – она «моделируется» непосредственно в процессе представления действия. В контексте игры он рассматривает функцию, которую выполняет занятый в ней ребёнок, как некое организующее начало, а также определяет те особые взаимоотношения, которые складываются между её участниками (например, «учитель-ученик» с соответствующим разделением между ними полномочий, обязанностей, правил поведения) [6].

Важность игрового элемента для опер, где исполнителями являются дети, была осознана отечественными композиторами уже в первые десятилетия XX века. Наряду с сочинениями, ориентированными на традиции классической многоактной оперы и предназначенными для детей старшего возраста, появля-

ются скромные по масштабам оперы, адресованные самым маленьким исполнителям, в которых важное место принадлежит игровому началу. В опере А. Гречанинова (1864–1956) «Мышкин теремок» (1921), написанной на «универсальный» сказочный сюжет, из фольклорного первоисточника заимствуются и персонажи-животные, своего рода «маски» (Заяц – «косой увёртыш», Лиса – «незваная гостя»...), и повторность однотипных сюжетных ходов. Последний момент в значительной мере диктует ряд особенностей музыкальной конструкции целого. Так, в «Мышкином теремке» с одной стороны имеет место чередование сходных по своей драматургической функции музыкальных номеров-«портретов», характеризующих того или иного героя в момент появления его на сцене (как бы «рассредоточенная» экспозиция). Кроме того, вследствие многократного звучания в партиях разных действующих лиц сквозного лейтмотива «теремка», образуется своего рода рондальность, ведущая к интонационной цельности композиции. Обе отмеченные черты впоследствии станут весьма распространёнными в «игровых» операх, рассчитанных на самых маленьких исполнителей.

Уже на раннем этапе композиторы вводят игру в качестве самостоятельного компонента в сюжет произведений. Фабула детской оперы украинского классика К. Стеценко (1882–1922) «Лисичка, котик и петушок»³ (1911) включает в качестве отдельного, довольно большого эпизода второй картины две реально существующих игры – «в прятки» и «в волка», которые становятся одним из специфических элементов сценического действия⁴.

В связи с особой ролью игрового начала в некоторых сочинениях для детского музыкального театра в музыковедении встречается точка зрения, согласно которой они рассматриваются как особое направление развития этой жанровой разновидности. Так, А. Левовиченко, подчёркивая, что многие из сценических сочинений, адресованных ребёнку, «непосредственно решены в форме игры», предлагает отнести их к самостоятельной театральной «ветви». Главными особенностями таких произведений⁵ он считает краткость, вариативность сюжета, отсутствие «закреплённого» порядка следования музыкальных номеров, возможность их перемещения. «Всё организовано так, чтобы дети чувствовали себя *игроками* [курсив мой. – А. Е.], а не исполнителями» [2, с. 18–19].

Опыт создания композиторами игровых сочинений, рассчитанных непосредственно на исполнительские возможности юных артистов-любителей, не является чисто российской традицией. Так, перу немецкого классика XX века Пауля Хиндемита (1895–1963) принадлежит детская опера-игра «Мы строим город» (1930). Автором здесь изначально задана только сюжетная «модель», общая идея (дети строят город). Конкретная же её реализация становится прерогативой режиссёра-постановщика. Он вправе изме-

нять порядок следования номеров, в каждом из которых показан отдельный эпизод «постройки города»⁶. Традиционные персонификации героев и разделение партий по голосам отсутствуют, основная исполнительская единица – хор, число участников которого изначально не оговаривается. Автор «стирает» возможную дифференциацию персонажей преимущественно одноголосным хоровым изложением. Наконец, в числе участников – Ведущий, в качестве которого может быть представлен непосредственно руководитель творческого коллектива. Особо значимая роль сценического компонента в сочинении Хиндемита выделена необычным решением начального эпизода – своеобразного «представления» действующих лиц зрителям (марш, под который все участники оперы выходят на сцену)⁷. Внешний игровой эффект подчёркивается применением заведомо упрощённой инструментовки с учётом того, что оркестр состоит из юных музыкантов, а также в идее использования, наряду с основным, «классическим» камерным составом (струнные, флейта, гобой, кларнет труба, малый барабан, ксилофон), ещё и «шумового» оркестра, в котором могут быть заняты обычные участники спектакля. Отметим практически постоянное ритмическое остинато, создаваемое малым барабаном, ксилофоном, бубном, трещоткой⁸.

Игровой театр в творчестве уральских композиторов

Переходя к оперному творчеству для детей уральских композиторов, следует подчеркнуть, что в большинстве созданных ими произведений «внешний» сценический элемент рассматривается авторами скорее как второстепенный при общем доминировании традиционной «сюжетной» драматургии. Так происходит, например, в одной из первых опер для детей, созданных в Уральском регионе – «Девушке-семиделушке» (1953) Л. Никольской (1909–1984)⁹. Литературным первоисточником оперы послужила сказка в стихах Е. Хоринской (1908–2010), сюжет которой не лишён назидательности. Юная героиня Маша-семиделушка, сразу берущаяся за несколько дел и не доводящая их до конца, убегает в лес от упрёков подружек. Однако хозяин леса – Медведь не хочет отпускать её домой, пока она не доведёт до конца хотя бы одно начатое дело (соберёт полную корзину ягод). В предшествующей финалу сцене, когда основная сюжетная интрига уже кажется исчерпанной (главная героиня исправляется и впредь обещает быть трудолюбивой) и, казалось бы, необходимо поставить окончательную «точку» (заключительный хор, утверждающий «мораль» сочинения), композитор и либреттист предлагают необычный сценический ход. Медведь просит присутствующих «на прощание» устроить весёлую пляску, угрожая в противном случае не отпустить Машу. Эта шуточная угроза воспринимается уже не как новый сюжетный поворот, требующий дальнейшего развития, а в чисто игровом ключе¹⁰. В драматургическом смысле этот

номер является игровым, «дивергентным», как бы оттягивающим наступление финала.

Фрагментарное появление эпизодов с ярко выраженным сценическим компонентом наблюдается в сочинениях для детского музыкального театра уральских авторов более позднего поколения. В «Козе-Дерезе» М. Баска (р. 1951) (либретто автора по русской сказке в пересказе А. Н. Толстого) мы находим характерный приём, идущий от фольклорного первоисточника – трёхкратное повторение «парной» сюжетной ситуации – выгон «главной героини» на пастбище и возвращение её домой (в музыке – варьированные повторы). В его же «Дудочке и кувшинчике» (либретто автора по сказке В. Катаева) наряду с «персонифицированными» героями присутствует группа ребят – своего рода «слуги просцениума». Не принимая непосредственного участия в действии, они в одном из номеров («Спор») в качестве «комментирующего» хора, разделившись на два лагеря, с разных позиций обсуждают происходящие события. В «Страстях по Ивану Семёнову» пермяка Д. Батина (р. 1974) (либретто А. Марчук по повести Л. Давыдычева) имеются два эпизода «Снов» Ивана: эффектные эксцентричные картины, в которых по-иному, уже с позиции главного героя-второгодника обыгрываются некоторые «стереотипные» повороты в сюжете. Так, в одном из таких «Снов» уже не учительница Анна Антоновна призывает войти в класс опоздавшего на урок двоечника Ивана, а «депутат» Семёнов приглашает к себе на приём своего «бывшего» педагога...

В детской опере «У Слоно́нка день рождения» М. Баска практически вся первая половина построена по типу ревью, где несколько эпизодов объединены сквозной «именинной» темой. Каждый из друзей Слоно́нка приходит с подарком и показывает приготовленный номер (песенка, танец, рассказывание сказки...). Здесь фабула скрывается за «внешним» сценическим действием, а сюжетная интрига зарождается позже – в момент, когда появляется «возмутитель спокойствия» Кот, и развивается далее – с последующей пропажей и поисками праздничного торта. Важным фактором, усиливающим роль игрового элемента в этом произведении, является «транспонирование» в сюжет оперы взаимоотношений между персонажами, которые существуют в реальной жизни между их педагогом (который, по замыслу композитора, может играть роль Сурка) и юными артистами, исполняющими партии Слоно́нка, Волка, Порося́нка, Утёнка... Таким образом, участники постановки отчасти воспринимают происходящее как некую сюжетно-ролевую игру.

В некоторых сочинениях игровой элемент выходит на первый план не эпизодически, а наоборот, исходя из особенностей драматургии и формообразования, формирует сценический «облик» спектакля. Так, в операх челябинского композитора Л. Долгановой (р. 1964) «Девочка-волшебница» и «Чучело-мяучело» собственно сюжет и диалоги, являющиеся основной

формой высказывания в традиционной опере, отходят на второй план. Напротив, особое место отводится номерам-портретам с участием персонажей, в которых рассказывается о тех или иных событиях. Чередование музыкальных сцен здесь фактически не подчинено причинно-следственным связям. Например, в «Чучело-мяучело» звучащие друг за другом несколько песенок: Мышонка, Котёнка, пса Трезора, по сути, находятся в одной и той же экспозиционной «зоне». От этого оказывается не столь принципиальным, какой из номеров будет начальным, а какой – следующим. Соответственно ослаблена и сценическая интрига, – она, в сущности, исчерпывается желанием героев подружиться.

Игровая стихия, опора на сценический компонент господствуют в миниатюрной опере «для самых маленьких» «Кто колечко найдёт?» Л. Никольской, созданной по мотивам одноимённой сказки-игры С. Маршака. Несмотря на характерную для драматических произведений персонификацию действующих лиц (Индюк, Кошка, Сорока...) и наличие довольно вычужденной фабулы, на первый план выходит не традиционное раскрытие героями сюжетной интриги (поиск укатившегося колечка Оли), а непосредственно воплощение, «разыгрывание» действия. В сюжете оперы изначально заложен момент состязательности (выбор желающего найти колечко), что также идёт от игрового начала. Рондообразная композиция произведения продиктована наличием двух разноплановых сценических (сюжетных) ситуаций: своего рода «рефрена»-повествования (хор) – «Кто с крылечка сойдёт, кто колечко найдёт», и сольных «эпизодов» – реплик разных персонажей. В указанном чередовании (по пять проведений рефрена и эпизодов плюс дополнительное заключительное проведение рефрена) в каждой паре (рефрен-солист) пролонгируется один и тот же мотив (вопрос: Кто колечко найдёт? – и ответ: сначала желание героя найти пропажу, а затем отказ это делать). Теоретически количество таких сюжетных «ячеек» может быть не ограниченным. Лишь заключительный контрастный «пассаж» – «Наша Оленька мала, да сама искать пошла. Воротилась Оля на крылечко, а на пальчике светилось у неё колечко» – словно останавливает эту вереницу однотипных музыкальных эпизодов¹¹.

Использование некоторых принципов «игрового театра» мы обнаруживаем не только в собственно музыкально-сценических опусах. Сочинение А. Бызова (р. 1953) «Потешки» (1985) по основным признакам, безусловно, относится к кантатному жанру. «"Потешки" можно определить как театральное-хоровое действо, фольклорное по происхождению, "адаптированное" для маленьких исполнителей и слушателей...», – отмечено в монографическом исследовании о творчестве композитора [3, с. 76]. Литературную основу «Потешек» составляют оригинальные народные тексты: заклички, прибаутки, пословицы, поговорки. Однако в драматургии и формообразовании «Потешек» прослеживаются связи с многими уже рассмотренными

ми игровыми музыкально-сценическими сочинениями. Внешне объединяющим началом здесь выступит сама идея рассказа автором (Ведущим) в игровой форме ребёнку небольших стихов, присказок. Внутри же композиции проходит цепь не обусловленных прямыми причинно-следственными связями потешек, прибауток, небылиц, пословиц, поговорок, каждая из которых представляет относительно законченный номер.

Элементы театрализации, игры в «Потешках» проявляются, главным образом, в разных способах подачи художественного материала, организации сценического действия. Так, наряду с традиционной формой показа, когда сохраняется дистанция между исполнителями, находящимися на сцене, и – зрителями, сидящими в зале, в отдельных номерах (например, в игре «Мальчик-с-пальчик, где ты был») зрители вовлекаются в игровое действие юными артистами. Фактором, усиливающим «внешний» сценический момент, в «Потешках» становится постоянное сопоставление контрастных по тембровой палитре миниатюр: вокальных (сольных, ансамблевых), инструментальных, разговорных (в последних композитор особо оговаривает манеру произношения каждым из голосов: «медленно, толстым голосом», «быстро, громко, звонко»). Красочное тембровое начало подчёркивается и в партии сопровождения. В первоначальной «версии», рассчитанной на аккомпанемент фортепиано, активно проводится идея шумового оркестра¹². Словно компенсируя условность сюжетного развития и отсутствие персонификации героев, важную драматургическую функцию в произведении выполняет повествовательный элемент (как бы действие «от третьего лица»).

В рассмотренных выше детских операх специфика использования сценического компонента может быть различной – от «вставных» игровых эпизодов

до использования элементов «смежных» жанров (эстрада, ревю), от повторности ситуаций как свойства фольклорного первоисточника до отказа от конкретной сюжетной схемы в пользу ярко выраженной «внешней» формы спектакля. При этом в рассмотренных выше опусах эта специфика принимается во внимание либреттистом и автором музыки уже на исходном этапе оформления *нотного первоисточника*.

Тенденцией сегодняшнего времени становится усиление роли режиссёра, который выступает как минимум полноправным соавтором литератора и композитора – но уже на следующем этапе – непосредственно в ходе создания *спектакля*. Подтверждением этому являются постановки, регулярно представляемые на многочисленных конкурсах и фестивалях любительских музыкально-театральных коллективов. Режиссёр может сделать свою, авторскую версию на основе текста вполне традиционной сюжетной оперы, либо изначально стать создателем оригинальной сценической концепции спектакля в том случае, если третий компонент оперы – сценическое действие – проработан композитором и либреттистом минимально¹³.

Современная культурная ситуация во многом способствует становлению подобного «режиссёрского» театра. Сегодня во многом под влиянием достижений виртуальных технологий может быть упрощён путь от создания до исполнения музыкального произведения. В этой связи постановщик (а не композитор) зачастую оказывается фигурой более «знаковой». Именно он непосредственно работает с ребятами, лучше знает возможности коллектива и каждого его участника. Вовлекая юных артистов в общую художественную деятельность на основе исходного музыкального материала, допуская различные непредсказуемые «импровизационные» ситуации на сцене, режиссёр в значительной мере активизирует творческий потенциал детей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди подобных театров имеются труппы как исключительно музыкального профиля (Московский академический детский музыкальный театр им. Н. И. Сац, Санкт-Петербургский театр «Зазеркалье»...), так и более мобильные «тюзовские» коллективы, в репертуаре которых часто встречаются, например, детские мюзиклы.

² Не случайно, начиная с конца XIX столетия и по сей день, авторы разных по жанру работ (от журнальных статей до научных исследований) целесообразность постановок опер с участием детей часто аргументируют изначально заложенной природой потребностью ребёнка в игре.

³ Сюжет представляет собой вариант известной сказки (басни) о Лисе и Петухе, которая позже была положена в основу упомянутой выше «Байки» И. Стравинского (1916).

⁴ Заметим, что позже – уже в советский период истории нашей страны, когда активное развитие получает профессиональная линия детского музыкального театра, постановки, в которых важнейшую организующую роль несёт сценическое

действие, не утрачивают актуальности. Они предназначаются, главным образом, для зрительской аудитории дошкольников и младших школьников и даже получают своё определение («игры-спектакли», термин Н. Сац) [4].

⁵ Среди них, в частности, называются опусы известного немецкого автора П. Дессау (1894–1979) «Порицание ненадёжности», «Игра в железную дорогу»...

⁶ Сошлёмся на столь распространённые в детской среде игры со «строительным» подтекстом: кубики с выкладывание картинок, конструкторы, нынешние пазлы...

⁷ Возникает прямая аналогия с началом (Вступление) «Байки» И. Стравинского – шествие, под звуки которого актёры выходят на сцену.

⁸ Частое использование в партитуре данного произведения ударных инструментов можно объяснить и вполне объективными причинами. В условиях исполнения оперы силами юных артистов ритмические остинато способны выполнять организующую, стержневую роль.

⁹ Краткие биографии уральских композиторов – авторов опер для детей см. в Приложении.

¹⁰ Возникают ассоциации с типичными для детских утренников формами общения артистов со зрительской аудиторией (наподобие: «Ребята, давайте позовём Деда-Мороза!»). Впрочем, прямого указания на это (например: «Ребята, давайте попросим Медведя отпустить Машу домой!») в клавише не встречается, что не исключает введения подобных фраз режиссёром на этапе постановки спектакля.

¹¹ Примечательно, что на сюжет другого популярного стихотворения С. Маршака «Сказка о глупом Мышонке» Санкт-петербургским автором О. Геталовой была создана небольшая детская опера. Композитор целиком, без изменений положила на музыку текст литературного первоисточника. При этом по драматургии и формообразованию «Сказка о глупом Мышонке» имеет сходные черты с «Колечком...» Л. Никольской. Среди них – общая рондальность сюжетной и музыкальной композиций. У О. Геталовой функцию рефрена выполняет небольшая повторяющаяся реплика хора (в сказке Маршака – текст «от автора»), а эпизодов – монологов персонажей – Свины, Щуки, Лошади, Кошки...).

¹² Как автор, так и многочисленные исполнители «Потешек» опираются здесь на известную методику музыкального развития детей («Шульверк») немецкого композитора и педагога Карла Орфа. В её основе лежит идея игры, импровизации: музыка неразрывно связана с пластикой, движением и речью.

¹³ На одном из последних фестивалей музыкально-театральных коллективов Уральского региона, прошедшем в Екатеринбурге в апреле 2010 года, «Театральная палитра» – «Надежда Урала», был показан ряд подобных спектаклей. К постановкам первого типа относился спектакль «Тараканница» – своего рода «фантазия по мотивам сказок К. Чуковского», в основу которой был положен материал оперы Ж. Металлиди (р. 1934). Примером сочинения второго типа стал опус молодого автора А. Леонтьева (р. 1985) «Интересное путешествие», созданный по образцам английского фольклора. Здесь идея подачи в игровой форме разнохарактерных поэтических образцов свела к минимуму сюжетную сторону постановки, одновременно несколько нивелируя авторское начало в музыкальном решении целого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данько Л. Комическая опера в XX веке. – Л., 1986.
2. Лесовиченко А., Фаль Е. Детская музыкальная литература. – Новосибирск, 2006.
3. Манченко А. Басок М. Уральский композитор Андрей Бызов. – Екатеринбург, 2009.

4. Сац Н. Новеллы моей жизни. – М., 1984.
5. Хейзинга Й. Homo Ludens / пер. с нидерл. В. В. Ошиса. – М., 1992.
6. Эльконин Д. Психология игры. – М., 1999.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Краткие сведения об уральских композиторах – авторах сочинений для детского любительского музыкального театра

Никольская Любовь Борисовна (Свердловск) (1909–1084) – выпускница Ленинградской консерватории (класс М. Штейнберга). С 1947 г. работала в Свердловской (Уральской) консерватории. Является одним из первых уральских авторов, активно работавших в жанре детской оперы. Её музыкально-театральные сочинения предназначены для детей разных возрастов («Аленький цветочек», «Девушка-семидеяшка», «Серебряное копытце» и др.).

Басок Максим Андреевич (Екатеринбург) (р. 1951) – профессор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, кандидат искусствоведения, автор 10 сочинений для детского музыкального театра (оперы, мюзиклы), постановки которых осуществляются в разных городах России (мюзикл «Денискины рассказы», оперная тетралогия о Слонёнке, оперы «Цветное молоко», «Коза-дереза», «Городок в табакерке», «Калиф-аист»).

Бызов Андрей Борисович (Екатеринбург) (р. 1953) – профессор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского. Для детского музыкального театра композитором написаны балеты «Стойкий оловянный солдатик», «Тимур и его команда», сценическая кантата «Потешки».

Долганова Лариса Валерьевна (Челябинск) (р. 1964) – доцент Южно-Уральского института искусств. Среди детских опер композитора преобладают сочинения, рассчитанные на младший возраст юных артистов – «Сказка про интервалы», «Девочка-волшебница», «Чучело-мяучело», «Сказка о родном доме».

Батин Дмитрий Анатольевич (Пермь) (р. 1974) – доцент Пермского государственного института искусств и культуры, главный хормейстер Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, автор детских опер, мюзиклов (в том числе оперы «Страсти по Ивану Семёнову», «Призраки Рождества»).

Ермаков Александр Александрович
аспирант кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



Е. Ю. СОКОЛЬНИКОВА
Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК 78.072.2.–101

НОВАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА А. ЛАРИНА: ВПЕЧАТЛЕНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

Хоровая музыка занимает в каталоге творчества Алексея Львовича Ларина¹ значительный объём, и не случайно. Он работает в этой области с 1976 года более тридцати лет. Для него характерно разнообразие тем, тесно связанных с духовной культурой и историей нашего народа, его думами и чаяниями, с показом народного быта, пейзажами родной природы.

Различные хоровые жанры представлены композициями крупной формы (в основном кантатами, ораториями, концертом, поэмой, хоровым циклом) и малой формы (включая обработки народных песен). Композитор использует все составы – от детского хора до академического, от *a cappella* ного хора до хора с различными инструментальными ансамблями и симфоническим оркестром.

Тексты этих произведений – особая область творчества А. Ларина: народные (во многих произведениях они являются основными или сочетаются с авторскими стихами); православные канонические; авторские стихи русских поэтов XIX века, признанных классиков – А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова; поэтов XX века – Д. Кедрина, С. Есенина, Д. Андреева и других; современных поэтов – Н. Тряпкина, З. Ямпольского, Е. Евтушенко; зарубежных авторов – Т. С. Элиота, П. Фолкерстса, С. Абрамса.

Значимость хоровой музыки композитора отражается и в зеркале концертной деятельности, востребованности её лучшими солистами и исполнительскими коллективами России, среди которых Тамбовский камерный хор имени С. Рахманинова (дирижёр В. Козляков), Капелла «Московский Кремль» (дирижёр Г. Дмитряк) и многие другие.

Первая половина десятилетия представлена различными хоровыми опусами. Среди них – сочинения малой формы, например, транскрипции для хора: вальс И. Штрауса «Прощание с Петербургом», Гавот из «Классической симфонии» С. Прокофьева, Танец лебедей П. И. Чайковского из балета «Лебединое озеро». Эта тенденция давала о себе знать и ранее, имеются в виду транскрипции для хора с другими составами: цикла «Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского – для хора, двух фортепиано и ударных (1989); фрагментов из оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» – для хора и духового оркестра (1993).

Во второй половине десятилетия композитор продолжает создавать небольшие композиции, но совсем иной направленности, а именно: «Благовестье», «Пепельная Среда – Ash-Wednesday», «Голос отчей земли». Таким образом, произведения малой формы остаются значимыми на протяжении этого времени – изменяется только их жанровое наклонение.

Однако художник признаётся: «Самое важное пока для меня связано с хоровыми работами, и именно с *масштабными* хоровыми работами [курсив автора. – Е. С.]². Жанр *кантаты* так же, как и прежде, привлекает его внимание; появляются её особые разновидности – «лирическая кантата», «позма-кантата». Кроме того композитор ищет и оригинальное структурное решение. Он сочиняет «кантату – палиндром»: «И жар, и миражи» для баса, смешанного хора и баяна. В первое десятилетие XXI века создано несколько крупных сочинений: «Дрома романэ – Дороги цыганские» для солистов, смешанного хора и фортепианного квинтета, «Песни Тамбовского края» для смешанного (с участием детского) состава по мотивам Тамбовского фольклора. Такого рода интерес иллюстрируется художественным воплощением национально-этнических образов, которые отличаются широтой и разнообразием³ в музыке для хора.

Фольклорные образы, надо сказать, не являются чем-то новым в творческом каталоге А. Ларина, они составляли содержание многих его композиций и ранее (кантата «Рождественские колядки», обработки народных песен и частично кантата «Солдатские песни»).

Описанная выше художественная ориентация обусловила *методы* работы композитора с материалом хоровых произведений, созданных во второй половине десятилетия XXI века: «Благовестье» для трёх женских (детских) хоров (2005), «Голос отчей земли» для смешанного хора (2006), «Пепельная Среда – Ash-Wednesday» для смешанного хора (2006), кантата «Песни Тамбовского края» для смешанного хора (2008).

Ларин обращается к разного рода музыкальным *первоисточникам* в виде музыкальных и поэтических произведений. Имеются в виду, с одной стороны, фольклорные напевы с народным текстом, которые используются, например, в кантате «Песни Тамбовского края». С другой стороны – народные духовные мелодии (с текстом), привлечённые в хо-

рах «Благовестье». (Заметим, что народные напевы с народным текстом, приуроченные к православному Празднику, содержались и ранее, – например, в кантате «Рождественские колядки»).

Иной первоначальный материал – это авторские стихи. Такими являются стихи современного поэта Н. Тряпкина и англо-американского поэта первой половины XX века Томаса Стерна Элиота. В сочинении «Пепельная Среда – Ash-Wednesday» композитор сохраняет подлинный английский язык, передавая индивидуальный стиль поэта. К поэтическому тексту этого автора он обращается впервые, но уже имея опыт работы с голландскими музыкально-текстовыми первоисточниками – народным напевом и авторскими стиховыми текстами С. Абрамса и П. Фолкертсма. (А. Ларин также оставляет их подлинный язык в своих произведениях). Что касается Н. Тряпкина, то тексты этого поэта и прежде составляли сюжетно-стиховую основу кантат «Дорога честная», «Солдатские песни» и произведения «Три картины».

Как А. Ларин использует изначальный, уже существующий материал? В какой мере он подчиняется его форме, ритму, последованию?

Композитор, подобно *либреттисту* (или драматургу), перерабатывает начальные тексты, выстраивая такую структуру, которая наиболее соответствует его замыслам. Это касается, прежде всего, многочастной композиции. Так, стихотворения из разных сборников одного поэта могут быть объединены тематикой (как, например, в сочинении «Голос отчей земли»). Такой способ применяется при работе с «готовыми мелодиями». Из множества фольклорного материала выбраны всего девять напевов, которые составляют интонационную основу кантаты «Песни Тамбовского края».

Все сочинения, созданные на народный мелодико-стиховой «источник» и авторские стихи, имеют некоторую связь друг с другом. В тех произведениях, где используется материал музыкальных напевов, музыка композитора сочетается с их интонациями. В пьесах, созданных только на текст поэтов, музыкальная часть полностью принадлежит композитору.

Наблюдая за композиционными особенностями хоровых опусов Ларина, можно констатировать, что вербальный текст первоисточника и музыкальный текст композитора, или музыкально-вербальный текст тесно взаимосвязаны друг с другом. Первый – «художественное задание», второй – его решение. Такое взаимодействие отражается на свойствах *музыкально-языковых средств*, раскрывающих их смысл. К примеру, форма хоровых сочинений проявляется по-разному. Так, «Пепельная Среда» – одночастная композиция; «Благовестье» состоит из трёх пьес; «Голос отчей земли» – из четырёх песен; в кантате «Песни Тамбовского края» – девять пьес. Образует ли это «многочастье» некий своеобразный хоровой цикл?

Цикличность, если она и проявляется, то также индивидуально. В кантате «Песни Тамбовского края» – посредством упоминаемого «круга жизни», ассоциация с которым возникает на основе последования песенных жанров и где каждая пьеса – это как бы «жизненный этап». Композитор не называет произведение «Голос отчей земли» циклом. Однако некоторые черты циклического единства могут быть обнаружены. А именно: частичная мелодико-интонационная связь между пьесами, а также смысловое значение некоторых пьес. (Первая пьеса – «Русское Слово» – может восприниматься как вводный раздел с интонационным зерном в мелодиях, с образно-смысловой экспозицией стихов). В хорах «Благовестья» при наличии признаков не-циклической тематика через образы народного быта и православного праздника объединяет пьесы друг с другом, не лишая их самостоятельности.

Вербальная форма первоисточника отражается в музыкальной форме хоровых сочинений, в хоровых опусах последнего времени можно пронаблюдать некоторые композиционные приёмы.

План содержания и план выражения «сотрудничают», прежде всего, на *структурном* уровне в пьесах. В основном, структура готовых напевов и поэтических текстов – последовательность строф и количество их строк – в хоровых опусах сохранена. Композитор редко изменяет композицию поэтических строф. Так, в сочинении, созданном на стиховой текст («Пепельная Среда»), а также на мелодический первоисточник («Свят-свят Благовестье» из произведения «Благовестье») одновременно сопоставлены или чередуются предыдущие строки со следующими строками в пределах одной строфы, или две соседние строки другой строфы. Таким образом, можно частично разграничить произведения по признакам полного сохранения изначального текста или его неполного изменения.

Зачастую изначальная структура мелодий сохранена в соответствии с авторской музыкальной композицией. Так, куплетное построение появляется в хоровых сочинениях А. Ларина, созданных на народно-духовные и некоторые фольклорные напевы (в «Благовестье», в песнях № 2, 6 из кантаты «Песни Тамбовского края»). Музыкальная композиция может иметь развитую куплетно-вариационную форму, что объединяет произведения, созданные на стиховой текст и фольклорные напевы (например, многие пьесы из цикла «Голос отчей земли»; песни № 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9 из кантаты «Песни Тамбовского края»). Куплетно-вариационное изложение может входить в состав двухчастного построения (в песне «Танюша» из кантаты «Песни Тамбовского края»).

Композитор преобразует структуру фольклорных напевов и авторских стихов, в частности, в сквозной тип одночастной композиции. В ней сохранены традиционные приёмы: смена самостоятельных

(в «Частушках» из кантаты «Песни Тамбовского края») или близких друг другу разделов (в «Пепельной Среде»). Иногда в пределах этой одночастности можно обнаружить элементы «вторичной» композиции (такова, например, рефренность в произведении «Пепельная Среда»).

Для взаимосвязи вербального и музыкального текстов композитором применяются различные средства.

В произведении «Пепельная Среда» мелодия наделена определённым смыслом. Так, в её интонационном рисунке заложен образ «креста». Он указывает на содержание стихового текста, с переходом в разные состояния верующего: от одного – «Ибо я не надеюсь вернуться опять», к другому – «...И молю, чтобы Бог проявил свою милость...», которое связано с молитвой «Молись за нас, грешных, ныне и в час нашей смерти...»

Мелодию, которая появляется в начале пьесы, можно сравнить с моделью, обладающей «принципом конструирования»⁴ (термин А. Ф. Лосева), который заложен в ней для формирования всего последующего интонационного комплекса пьесы. Также, например, некоторые её мелодические обороты проникают в фактурный план хоровой партитуры (в частности, интонационный рисунок ряда последовательностей, состоящих из крупных длительностей, построен на интонации начальной мелодии).

Композитор разрабатывает различные способы расположения мелодии. Линеарное изложение есть только в некоторых пьесах. Например, в песнях «Баякалка» и в «Хороводной» из кантаты «Песни Тамбовского края» мелодия звучит в одной партии соло или группой певцов от начала до последних тактов. Значительно чаще встречается разделение сольного напева на музыкальные фразы, расположенные в разных регистрах (графически его можно представить в виде «волны»). Такой переход от одной хоровой партии в другую является приёмом «окрашивания» или воспроизведением характерной певческой практики (как, например, в песне «У бабушки был козёл», «Хороводной», в «Частушках» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Иногда появление мелодической линии в разных хоровых партиях является средством, подчёркивающим смысл стихового текста (в «Пепельной Среде»).

В хоровых произведениях композитор применяет основные типы фактуры – монодический, подголосочно-полифонический, аккордовый, гомофонно-гармонический. Некоторые из них могут быть представлены по-разному. Так, в полифоническом типе использованы не только мелодии и подголоски, но и мелодии разных разделов одной песни (в хоре «Свят-свят Благовестье») или разных пьес («У ворот гусли вдарили» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Эти типы представлены отдельно и во взаимосвязи. При этом процесс их взаимодей-

ствия может быть как бы ускоренным. Так, чередование фактурных складов может занимать как целые разделы композиций, так и почти каждый такт (в хоре «Весенний Благовест»), что передает всему целому насыщенность и плотность.

Смена фактурных типов, их одновременное сочетание, наслоем можно назвать одним из свойств хоровой партитуры в некоторых произведениях. Такая «вертикаль» выстроена из самостоятельных пластов: помимо мелодической линии, присутствуют выдержанный тон в виде педали и надстройки в верхнем регистре, «расходящийся» и «сходящийся», или движущийся в одном направлении фон, основанный на крупных длительностях, приём исполнения шёпотом, который также иногда может выступать отдельным фактурным планом (в пьесах «Весенний Благовест» из хоров «Благовестье», в «Частушках» из кантаты «Песни Тамбовского края», в «Пепельной Среде»).

В хоровых произведениях А. Ларина, созданных на фольклорные напевы и народно-духовные мелодии, структура гармонии, её особенности частично или полностью формируются в соответствии со звуковым составом этих первоисточников. Мелодия «готовых» напевов как бы «задаёт» ладогармоническую основу произведения. Образное содержание авторских стихов в других хоровых опусах можно назвать фактором, влияющим на музыкально-композиционное целое, включая ладогармоническое образование.

Многие из данных хоровых сочинений построены на диатонике (хоры «Благовестье», все песни кантаты «Песни Тамбовского края», все пьесы «Голоса отчей земли», за исключением песни «Перуново древо»). В большинстве опусов диатоника представлена, в основном, мажором и минором. Чаще всего лады показаны отдельно, иногда сочетаются (в песне «Хороводная» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Композитор также использует разновидности мажора – гармонический мажор («Благовестье», «Песни Тамбовского края»), и особенно минора – гармонический и мелодический, а также дорийский и фригийский лады в их сочетании («Голос отчей земли»).

Ладотональность является основой звуковых отношений в данных произведениях. В принципы этой звуковысотной организации можно включить особенности «поведения» тоники, направленные на закрепление тональной устойчивости. Так, тоника регулирует отношения между звуками в мелодии, в вертикальных звукокомплексах и в полифонической имитации.

В некоторых произведениях диатоника соотносится с хроматикой («У бабушки был козёл», «Частушки» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Причина появления 12-звукового ряда среди диатонического лада в первой песне может быть скрыта в сюжете поэтического текста. Так, присутствие отрицательного персонажа отражается в «ролевой»

функции полутоновых построений. В другой песне расположение хроматизма связано с формой и соответствует драматургии хоровой пьесы. 12-звуковой ряд постепенно развёртывается через последовательность (десяти) мажорных частушек, построенных от разных звуков.

Хроматизм заполняет отдельные разделы песен (например, в песне «Танечка» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Композитор применяет такие способы его развёртывания, как повторы и секвентные изменения мелодико-гармонических «блоков». В пьесе «Пепельная Среда» можно обнаружить другой способ его изложения. А именно – он может быть расположен частично в каждой мелодии пьесы (или – по горизонтали), «доставиваясь» в другом фактурном плане (по вертикали и по диагонали). Двенадцатиступенный ряд, появляясь в первых тактах, пронизывает целиком всё хоровое произведение.

Хроматическая тональность появляется в некоторых пьесах «Танечка» из кантаты «Песни Тамбовского края» и в произведении «Пепельная Среда – Ash-Wednesday». В пьесах встречаются разные типы функционирования тоники. Первый тип – оstinатный повтор – является частым, характерным для поведения тонального центра в двух пьесах. Кроме того, тоника может выполнять «порождающую» функцию (в пьесе «Пепельная Среда»). Так, последовательность звуков (*a-b-a-h-c-es-d*) появляется в начале многих мелодий, объединяя их интонационно. Тем самым, она выполняет объединяющую функцию посредством повторов, транспозиций от разных зву-

ков. Оба функциональных типа – оstinатный повтор, «порождающая» функция – характерны для поведения тоники (в пьесе «Пепельная Среда») являются признаками усиления тональной организации в условиях хроматического господства.

Помимо основной тонального центра, в хроматической тональности (в пьесе «Пепельная Среда»), могут быть использованы временные тоники. Их можно объединить в последовательность, а именно: *a-c-e-(gis)-h-a*, – существо которой определяется терцовой связью. Заметим, что в хоровом сочинении их поведение, в отличие от основной тоники, ограничено оstinатным повтором.

Итак, в статье были обрисованы общие черты хоровых произведений А. Ларина, созданных в первое десятилетие XXI века. Известно, что они созданы на разные тексты – фольклорные напевы и народно-духовные песни с народными текстами, авторские стихи. Такими являются вербальный и музыкальный тексты, которые сочетаются в одних первоисточниках, и один из них появляется в других.

Каждое из названных хоровых сочинений А. Ларина в отдельности представляет комплекс с многогранной взаимосвязью формы и поэтического текста, а с ними – выразительных средств. Характерными признаками этих хоровых сочинений можно назвать многоуровневую связь текста и музыки; сочетание изначально-народного и композиторского начал, традиционного и современно-обновленного, – то есть, то, что можно назвать признаками хорового «идиолекта», как часть от целого, неотделимого от «идиостиля».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. Л. Ларин – известный современный композитор, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, член Союза композиторов России. Помимо хоровой музыки, его творчество представлено произведениями для симфонического, камерного, духового оркестров, оркестра народных инструментов, камерно-вокальными сочинениями, а также киномузыкой и другими видами творчества. См. о нём: Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. – М., 2009; Казанцева Л. П. «Русские страсти» Алексея Ларина: к проблеме жанра // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 132–135.

² О жизни и творчестве – в ответах композитора на вопросы Е. Вязковой (Выплывет ли град Китеж? Композитор

Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. – М., 2009. – С. 298).

³ В хоровой музыке А. Ларина появляются африканские народные мелодии (композиция «Африка победит», 1982), голландский национальный мотив (обработка народной песни «Hollandsch liedje», 1997), испанские напевы (произведение «Испанское сольфеджио», 1999).

⁴ «... Модель художественного произведения должна быть такова, чтобы она как бы разливалась по всему художественному произведению, обнимала и обвивала его в виде некоего идейно-художественного, то есть, смыслового потока» (Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1995. – С. 108).

Сокольникова Елена Юрьевна

аспирантка кафедры теории музыки

Российской академии музыки им. Гнесиных



Т. С. ЕКИМЕНКО

Петрозаводская государственная консерватория (академия)
им. А. К. Глазунова

УДК 781.3.01.036

**АЛЕКСАНДР БЕЛОБОРОДОВ.
«МУЗЫКАЛЬНЫЕ КАРТИНКИ ПО МОТИВАМ КАЛЕВАЛЫ»**

Образы Калевалы давно привлекают композиторов Карелии глубиной и неоднозначностью трактовки, возможностью включиться в процесс осмысления сюжетных поворотов и линий. Мудрые идеи карело-финского эпоса являются неисчерпаемым источником вдохновения и творчества нескольких поколений композиторов карельского края.

«Музыкальные картинки по мотивам Калевалы» Александра Белобородова¹ (1988), предназначенные для исполнения на фортепиано в 4 руки, в равной степени привлекают слушателей, исполнителей и исследователей разных возрастов и уровней подготовки. Для слушателей это уникальный пример перевода в музыкальное содержание страниц «Калевалы». Внешним импульсом к созданию цикла послужили детские рисунки, иллюстрирующие руны в издании «Дети рисуют Калевалу» [5]. Композитор берёт за основу и искусно перевоплощает зрительные образы², созданные юным воображением и подкреплённые литературным источником. Для пианистов цикл полезен с точки зрения освоения некоторых технических и артикуляционных приёмов³. Первоначально он задумывался для исполнения детьми на конкурсах фортепианных ансамблей⁴. Однако не только дети играют этот цикл. В 2002 году, почти сразу же после издания, сочинение прозвучало на Международном конкурсе им. М. Юдиной⁵ в Санкт-Петербурге. Пианистическая ясность, простота и удобство обеспечивают ему достаточно широкий возрастной круг исполнителей. Он вполне доступен начинающим музыкантам-школьникам, но и зрелые, сформировавшиеся пианисты вузовского и послевузовского уровня находят в пьесах полезные в техническом плане приёмы⁶. Для исследователей цикл является и примером программной музыки для детей, и музыкальной иллюстрацией образов карело-финского эпоса, и образцом современного музыкального языка. Гармонические, ладовые, композиционные особенности пьес цикла и стали предметом внимания в данной работе.

Александр Сергеевич Белобородов – композитор, заслуженный деятель искусств Республики Карелия (1995), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2005), почётный деятель Союза композиторов России (2000), Лауреат Республиканской премии Сампо (1999), профессор кафедры теории музыки и композиции Пе-

трозаводской государственной консерватории (академии) им. А. К. Глазунова (работает с 1973 года), лауреат Премии Д. Д. Шостаковича (2010). Является членом Союза композиторов России с 1978 года; с 1989 – председатель Союза композиторов Карелии, с 2000 года входит в секретариат Союза композиторов России.

Александр Белобородов родился в 1948 году в Перми. В 1968 году он окончил Пермское музыкальное училище, а в 1973 – Петрозаводский филиал Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «композиция» (класс нар. артиста РСФСР, профессора А. С. Лемана). В 1981 году завершил обучение в ассистентуре-стажировке Московской консерватории им. П. И. Чайковского (композиция, класс А. С. Лемана). В Петрозаводской консерватории он читает ряд предметов на кафедрах теории музыки и композиции и музыки финно-угорских народов (среди них гармония, сольфеджио, композиция, инструментовка). Композицию А. Белобородов преподаёт на разных уровнях специального образования, начиная от юных композиторов и заканчивая аспирантами. Многие из его выпускников приняты в Союз композиторов России.

Он пишет музыку в различных жанрах, среди которых наиболее важное место занимают сочинения, связанные с симфоническим оркестром. Это 4 симфонии, 4 концерта, балет «Скала двух лебедей», кантатно-ораториальные произведения (за создание оратории «Душа и природа» ему была присуждена республиканская премия «Сампо»), камерно-инструментальная музыка, камерные ансамбли для различных составов, вокальная и хоровая музыка, сочинения для детей – всего более 100 сочинений. А. Белобородов – автор государственного гимна Республики Карелия. Значительными произведениями последних лет являются Концерт для фортепиано с оркестром (2000), Духовный ролепес (2001), 4 симфонические картины «Рождение Петрозаводска», посвящённые 300-летию города (2003), Концерт для органа (2011) и другие.

А. Белобородов – автор целого ряда публицистических и научных музыкально-теоретических исследований. Многие посвящены творчеству композиторов Карелии, воспоминаниям о А. Лемане (подробнее о композиторе см.: [6]).

Название сборника «Музыкальные картинки» отражает основную идею – череду однопорядковых пьес, связанных разными визуальными источниками, но не объединённых сквозной сюжетной канвой⁷. Каждая из 9 частей цикла посвящена одному герою либо яркому образу карело-финского эпоса⁸. Последовательность пьес в самом общем плане может

напомнить очередность событий эпоса «Калевала». Приведём названия пьес цикла: *Калевала, Кузница, Похьела, Лоухи, Туонельский лебедь, Мать ищет Лемминкяйнена, Красавица севера, Сампо, Прощание Вяйнемейнена*. Сочинение А. Белобородова явно перекликается с циклом «Картинки с выставки» М. Мусоргского: композитор продолжает идею программного цикла М. Мусоргского, где за чередой внешне контрастных пьес скрываются философские идеи противопоставления жизни и смерти, созидания и разрушения, утверждения бессмертия творчества.

В пьесах «Музыкальных картинок» композитор использует чаще не сюжетную, а обобщённую программность, связанную с раскрытием образа вне действия. К примеру, первая пьеса – «Калевала» – многозначный символ, связанный как с названием карело-финского эпоса, так и с географическим местом – топонимом, взятым из народного текста, и с мифической страной, в которой происходят основные события Калевалы, и с именем рода, живущего в древней Карелии. Калевала Э. Леннрота – светлая, солнечная; её жители трудолюбивы, почитают пение рун, музыку, знание и красоту. Пьесе предшествует следующий эпиграф (перевод Л. П. Бельского):

*Старый, верный Вяйнемейнен... говорит слова такие:
«Приходи сюда послушать, кто ещё не слышал раньше
Этих вечных рун услуду вместе с кантеле напевом».*

Сюжетный тип программности в цикле претворён эпизодически. В пьесе «Мать ищет Лемминкяйнена» непрерывный бег шестнадцатых по ступеням звукоряда тон-полутона дважды словно бы натывается на выдержанные минорные аккорды – так символически автор подчёркивает встречу сначала с дорогой, потом с луной и, только лишь с остановкой на мажорном трезвучии, – с солнцем. Данные образы выписаны в нотах под аккордами не только для верного толкования программы, но и более удобной ориентации в музыкальном тексте.

В основе рун «Калевалы» лежит тема борьбы и противопоставления двух миров – светлого, радостного мира калевальцев и тёмного, злого, мрачного мира Похьелы⁹. Мир Калевалы (пьеса «Калевала») связан, в первую очередь, с музицирующим рунопевцем Вяйнемейненом. Отсюда многозвучные звукоизобразительные кантелеобразные арпеджио-переборы. Но не только данный исполнительский приём здесь важен. Особый архаический колорит задан в пьесе постоянным обыгрыванием и гармонической сменой трезвучий больше- и малосекундового отношения¹⁰ (пример № 1)¹¹.

Пример № 1

№ I. Калевала, т. 1–4



Подобное качание переходит в средний раздел, характеризующийся продолжительным нисходящим прямым движением созвучий консонирующей и диссонансирующей природы. Генетическая память этого гармонического приёма указывает на целый пучок прототипов – фригийский оборот, ладовая переменность, мажоро-минор (пример № 2).

Пример № 2

№ I. Калевала, т. 20–27



А. Белобородова как теоретика и практика интересуется проблематика «хроматических функций лада». Например, в I части («Лермонтов») оратории «Душа и природа»¹² хроматические медианты цементируют форму. Тональное развитие в части, соотношения окончаний трёх строф, сочленения между строфами – всё указывает на красочные тональные отношения. Начальный *g moll* вскоре сменяется остановкой на красочном трезвучии VI высокой ступени с раздвоенной терцией (*E dur-moll*). Окончание же части связано с провозглашением-скандированием ключевых слов в светлом *Fis dur* (однотерцовом по отношению к исходному *g moll*).

Подобное положение наблюдаем и в «Музыкальных картинках», отдельные пьесы которых строятся из соединения как бы «разнотональных» разделов. Так, в пьесе «Калевала» соотношение блоков заключает в себе идею малотерцовых цепей – начинаясь в *G dur*, раздел модулирует в III низкую (*B dur*); при повторении блока, начавшись в *B dur*'е, он также приводит в III низкую (*Des dur*). Аналогичная ситуация наблюдается и в последней пьесе «Прощание Вяйнемейнена». Она складывается из выстроенных в малотерцовую цепь четырёх повторений одного небольшого 5-тактового блока. Сопоставления VI мажорных (*G dur*, *E dur*, *Des dur*, и возвращение тритоновым соотношением в *G dur*) рожают фонически красочные, почти импрессионистические сочетания. А пьеса «Туонельский лебедь» строится из минорных блоков малотерцового соотношения – *h moll*, *d moll* (III минорная), *h moll* (VI высокая).

Отличается гармонической насыщенностью пьеса «Похьела» – символ страны мрака, страны «злодеев» (по меткому замечанию О. В. Куусинена). Тематизм пьесы основан на красочных разрешениях одного аккорда в диатонические и хроматические ступени *d moll*, в результате чего он принимает различные функции (пример № 3).

Пример № 3 № III. Похъела, т. 1–4, 9–14

Larghetto

VI₄₃ II_{moll} VI₄₃ III_{+ moll}

II₄₃⁻¹ V_{nat.} II₄₃⁻¹ III₇ VII₂⁻³ VI₇^{+ moll}

Ткань пьесы «Красавица севера» многослойна, она складывается из контрапункта трёх разновысотных пластов – застывших квартовых (по определению автора музыки) аккордов в среднем пласте фактуры, едва прочерченной мелодии в первой партии фортепиано, ориентированной на целотоновый лад, и обособленного баса. Появляясь только к концу трёхтактового построения, он совершенно преобразует гармоническую функцию аккорда.

Квартовый аккорд со вступлением баса переосмысливается в нон- либо даже ундецимаккорд (*es, g, b, des, e=fes/f, a*). Ползущее движение каждого голоса в эллиптических последовательностях, невыявленность тоники – всё создаёт импрессионистический колорит и ощущение оцепенения от созерцания кристальной совершенной неземной красоты (пример № 4).

Пример № 4 № VII. Красавица севера, т. 1–6

Moderato

Ped. Ped.

Ещё одно несомненное достоинство цикла – разностороннее использование искусственных, или симметричных (по Б. Яворскому), ладов. Близкое знакомство с ними через практическое освоение (то есть исполнительскую практику) – несомненно, лучший способ их изучения, дающий мощный задел для профессионального образования¹³. По словам Ю. Холопова, «художественно-образный мир, с которым большей частью связано применение симметричных ладов, – народная сказка с её фантастикой, зачарованностью, причудливостью, “чертовщиной”, завораживающей волшебностью... страшная “потусторонняя” фантастика...» [9, с. 228]. В цикле А. Белобородова представлены «россыпи» подобных красочных тем, но они не всегда связаны с фантастической сферой.

Среди них – музыкальные портреты различных персонажей и образов (*Кузница, Лоухи, Мать ищет Лямминкяйнена, Красавица севера, Сампо*).

В пьесе «Кузница» модальная система образована взаимодействующим действием нескольких ладовых компонентов. Звуковысотной основой пьесы стала идея тритона-«распорки» (*e – b*; каждый его звук утолщён большой секундой), который в качестве цементирующего элемента скрепляет и нанизывает на себя все использованные звукоряды. Пьесу характеризуют красочные повороты лада тон-полутон (*e, fis, g, a, b, c, d, e¹⁴*) в целотоновый (*e, fis, b, c, d, e*) и в лидийско-миксолидийский (*c, d, e, fis, g, a, b*). Подобные переходы связаны как с непредсказуемой сменой устоя при сохранении общего контура звукоряда, так и со сдвигом системного тона, приводящего к изменению звукорядной основы, с неполным охватом тонов звукоряда. Трансформации ладового «сюжета» пьесы обусловлены программными моментами – изображением переплавки металла, выковывания Сампо.

Тритон неслучайно стал основным конструктивным элементом тематизма пьесы. Именно через этот интервал происходит насыщение семантических слов пьесы «Кузница» интертекстуальными связями. По словам композитора, тритон (и связанный с ним лад тон-полутон) лежит в основе мелодического развития некоторых карельских песен (среди них «Мир ждал нового месяца»¹⁵ и «Ты кукуй, кукуй, кукушка»¹⁶). Структурные принципы песни «Мир ждал нового месяца» до создания «Музыкальных картинок» были воплощены А. Белобородовым в Симфонии № 1 (1982; подробнее об использовании этого напева см.: [1]). Не цитируя мелодии, а лишь претворяя идею тритона как опорного (устойчивого) интервала мелодического и гармонического движения, автор музыки подчеркнул особый ладовый колорит пьесы «Кузница», «настроенный» на фольклорный первоисточник. Таким образом, в пьесе прослеживаются связи не только с руническим напевом, не только с общей традицией претворения фольклорного источника в профессиональном творчестве композиторов Карелии, но и с конкретными сочинениями в рамках творчества, авторского стиля А. Белобородова.

Нечётный размер, создающий перебивку в пьесе «Кузница», имеющая заклинательный эффект закреплённая ритмоформула, которая затем как бы ломается (с размера $\frac{7}{8}$ на $\frac{3}{4}$), привносят ауру свободного импровизационного развития.

Политональное развитие отличает пьесу «Сампо». Верхний и нижний голоса каждой партии фортепиано ориентированы на разные тональности – *Fis dur* в нижних голосах обоих ансамблистов и *A dur* – в верхних (пример № 5). Причём центры обеих тональностей находятся в малотерцовом отношении. Их соединение может быть трактовано и с позиций мажоро-минора – как хроматические медианты (III низкая либо VI мажорная).

Пример № 5

№ VIII. Сампо, т. 1–4



Бифункциональность гармонии подчеркнута ритмическим «контрапунктированием» голоса, выраженным «разнотемповыми» процессами, сочетающимися в одновременности. Нижний и верхний пласты фактуры движутся как бы в разных скоростях – мотив восьмыми связан с ритмической вариантно-стью и переакцентировкой, а мотив шестнадцатых основан на моторном, равномерном движении (по рисунку напоминающем круговое, колесообразное). Их совместное звучание иллюстрирует «разнокалиберные» жернова мельницы. При этом особый эффект «трения» связан с возникающим в результате созвучием двутерцовой природы – септаккордом с мажорной и минорной терциями¹⁷.

«Музыкальные картинки» А. Белобородова, простые и доступные для детей, глубокие и увлекательные для взрослых, одновременно являются показателем высочайшего композиторского дарования. Для исследователей музыкального языка важно, что в цикле представлены разнообразные гармонические «находки» современной музыки. Сочинение в целом можно использовать как своеобразную *хрестоматию по гармонии* для музыкальных вузов (или училищ, колледжей), где определённой теме отвечает яркий пример. Его функционирование в качестве дидактического, учебного пособия принесло бы несомненную пользу студентам различных специальностей.

«Музыкальные картинки» А. Белобородова интересны и в плане синтеза различных искусств – музыки, литературы (эпоса) и живописи. В идеале, они могли бы состояться как перформанс – представление, в котором слиты музыкальное исполнение, видеоряд (иллюстрации детских рисунков по мотивам Калевалы либо картин профессиональных художников), чтение, комментарии и даже сценическая постановка с участием фортепианного дуэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди иных сочинений А. Белобородова на темы «Калевалы» выделяются: Вокально-хореографические картины по мотивам «Калевалы» (посвящены 100-летию эпоса «Калевала», написаны для Карельского государственного ансамбля «Кантеле») и Вторая симфония «Куллерво» (прозвучала на Международном конгрессе «Калевала» и современность», Петрозаводск, 1992).

² Руны в книге изданы на двух языках – финском и русском. Издание отрецензировано заслуженным художником РСФСР М. Мечевым и искусствоведом Е. Калининым. Основу книги составляют иллюстрации (их 113), к которым подобраны фрагменты рун. Издатели постарались соединить звучание руны (на двух языках) с визуальным рядом. Текст руны, таким образом, стал своеобразным комментарием к детскому рисунку.

³ Об исполнительских особенностях современного музыкального языка в цикле А. Белобородова см. также: [8].

⁴ Об этом красноречиво свидетельствует посвящение – «активному пропагандисту детской музыки карельских композиторов Четвериковой Ирине Ивановне». И. И. Четверикова – педагог ДМШ № 1 им. Г. Синисало г. Петрозаводска. Много лет она разучивала с детьми первый (сольный) цикл А. Белобородова – «Детский альбом» (1983), пьесы которого звучали в рамках детского конкурса «Северное сияние».

⁵ За исполнение цикла «Музыкальные картинки» А. Белобородова фортепианный дуэт студентов Петрозаводской консерватории А. и В. Скородумовых был удостоен звания лауреатов. Кстати, не только данному циклу, но и практически всем сочинениям А. Белобородова, в определённом смысле, везёт. Это везение связано с востребованностью и популярностью его музыки в Карелии и за её пределами. Лидеру карельской композиторской школы не приходится жа-

ловаться на недостаток популярности – практически все его произведения исполнены и востребованы аудиторией.

⁶ Не только пианисты исполняют «Музыкальные картинки». Новый облик цикл приобрёл в переложении для ансамбля русских народных инструментов «Экспромт» Карельской государственной филармонии (домра, балалайка, балалайка-контрабас, баян).

⁷ Похожую ситуацию находим в цикле пьес для фортепиано «Деревья Карелии» карельского композитора П. Козинского. В нём пьесы названы именами основных деревьев карельского края: Ива серебристая, Дуб, Петровская сосна, Карельская берёза, Туя, Чёрная ольха, Шишкинская сосна, Кижские вязы, Северный кипарис, Сосна Леннрота, Тополя, Лиственница, Пихта, Липа-великан, Клёны. Каждой фортепианной пьесе сборника предшествует текст-эпиграф, взятый из книги К. А. Андреева «Редкие деревья Карелии».

⁸ Аналогичный подход наблюдаем и в более ранних сочинениях А. Белобородова. Так, действие симфонии «Куллерво» (1984) разворачивается вокруг главного персонажа и связано с сюжетным типом программности.

⁹ Известно, что исследователи и переводчики карело-финского эпоса (среди них О. В. Куусинен, Л. П. Бельский, А. И. Мишин) неоднократно отмечали особую трактовку образов в «Калевале», которая не поддаётся однозначной дифференциации на положительных и отрицательных [7].

¹⁰ Гармонические и ладовые особенности пьесы указывают на некоторую связь с рунической традицией. Известно, что особенностью руны является перемена ладовой опоры в конце каждой мелострофы. Такая переменность часто связана с большесекундовым отношением-отстоянием устоев, с остановкой сначала на II ступени, затем на I. Не берёмся утверждать, что композитор сознательно претворял данную особенность.

¹¹ Переложения для одного фортепиано в примерах № 1, 2, 3 выполнены автором статьи.

¹² Оратория «Душа и природа» на стихи русских поэтов для хора, солистов и камерного оркестра написана в 1998 г.

¹³ Известно, что изучение ладов происходит в училищном либо вузовском курсах гармонии и сольфеджио.

¹⁴ Отсутствует один системный тон – *es*.

¹⁵ Карельская свадебная песня «Miero vuotti» (Мир ждал нового месяца) позаимствована композитором из сборника: Карельская народная песня / сост. С. Кондратьева. – М.: Сов. композитор, 1977.

¹⁶ Лирическая песня взята композитором из сборника: Карельские народные песни / сост. и авт. вступит. ст. Л. М. Кершнер. – М.: Музыка, 1962.

¹⁷ В развитии пьесы происходит своеобразный взаимный «обмен» мажорными и минорными терциями между партиями. Возникающее в результате звучание остаётся неизменным. Явление генетически связано с полифоническим приёмом *Stimmtausch*, распространённым в рамках рондела (раунда) в западноевропейской музыке XII–XIII вв.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова И. О новом преломлении рунического напева в симфонии (симметрия в напеве и в композиторском письме) // «Калевала» в музыке: К 150-летию первого издания карело-финского народного эпоса / сост. О. А. Бочкарёва; МК РСФСР, Петрозавод. фил. Ленинград. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – Петрозаводск: Карелия, 1986. – С. 45–55.

2. Белобородов А. Альбин Репников – талант, композитор, друг (штрихи к портрету) // Альбин Репников. Музыка на века: сб. ст. и мат. / под науч. ред. С. В. Семакова. – Петрозаводск: Версо, 2010. – С. 13–16.

3. Белобородов А. К вопросу о степенях родства тональностей и хроматических системах // Теория, история, психология музыкального искусства: сб. ст. / сост. И. Н. Баранова. – Петрозаводск, 1990. – С. 3–9.

4. Белобородов А. С. К вопросу о переменности функций в хроматической системе гармонии // Выбор и сочетание: открытая форма: сб. ст. к 75-летию Ю. Г. Кона. – Петрозаводск; СПб.: Изд-во Музфонда, 1995. – С. 50–53.

5. Дети рисуют Калевалу. Руны в пер. Л. Бельского / сост. В. Поляков. – Петрозаводск: Карелия, 1979.

6. Композиторы и музыковеды Карелии: справочник / авт.-сост. О. А. Бочкарёва, Н. П. Хилько; МК, СК Республики Карелия. – 3-е изд., испр. и доп. – Петрозаводск, 2009.

7. Куусинен О. Эпос «Калевала» и его творцы // Калевала. Избранные руны карело-финского народного эпоса в композиции О. В. Куусинена. – Петрозаводск: Карелия, 1973. – С. VIII–XLIV.

8. Скородумов А. П. Освоение современного музыкального языка в фортепианном ансамбле (на примере «Музыкальных картинок по мотивам “Калевалы”» А. С. Белобородова) // Музыкальное образование в современном культурном пространстве: мат. науч.-практ. конф. Петрозаводск, 9–11 ноября 2002 г. – Петрозаводск, 2002. – С. 66–68.

9. Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс: учебник. – СПб.: Лань, 2003.

Екименко Татьяна Сергеевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова



А. Р. САБИРОВА

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 78.071.2-8

ТВОРЧЕСТВО БАШКИРСКИХ ДЖАЗ-АНСАМБЛЕЙ «ДУСТАР» И «ОРЛАН» В КОНТЕКСТЕ ТЕНДЕНЦИЙ WORLD MUSIC 1980–1990-х ГОДОВ

Джаз – своеобразный феномен на пути развития мировой музыкальной культуры и искусства. Не являясь по большому счёту ни народной, ни композиторской и, одновременно, во многом будучи и народной, и отчасти «сочинённой», артифицированной, он соединяет в себе многое из обоих этих «родов» музыки. Обладая мощным импульсом к саморазвитию и зародившись на Юге США в немыслимом сплаве (fusion'e)¹ самых разнообразных традиций и культур, джаз способен ассимилировать практически любую музыкальную тему различного генеза, стиля или эпохи [15]. И далее (при условии несомненно талантливого воплощения), происходит обязательный процесс «микширования» собственно джазовыми средствами выразительности, что приводит к созданию новой композиции, точнее – нового *музыкального текста* с поистине синкретической целостностью. Во многом это обусловлено тем, что джаз вышел из синкрезиса (fusion'a, «плавильного котла») южных штатов².

В этом процессе следует всегда учитывать динамику джазового контекста и, в первую очередь – межрасовое и межкультурное взаимодействие. Джаз, возникнув как специфически афроамериканское музыкальное искусство, никогда не существовал в некоем «замкнутом, безвоздушном» пространстве (ещё в эпоху архаического джаза огромное влияние на него оказали жанры европейской массовой и академической музыки – от баллады до мазурки, польки и марша, а также музыка европейских военных оркестров и их инструментарий); джаз всегда был восприимчив к самому разного рода влияниям, в том числе из экстрамузыкальной сферы, став (в лучших своих произведениях), по сути, явлением общечеловеческой культуры.

Хотя до сих пор на бытовом уровне актуален тот стереотип сознания, что джаз – по преимуществу музыка афроамериканцев (полноценное «сотворение» и исполнение которой якобы неподвластно белым музыкантам)³, история постоянно опровергает это утверждение. Уже в 1920–30-е гг. сила обаяния джаза была столь велика, что его влияние быстро распространилось и на европейском континенте (и далее, став глобальным, общемировым явлением культуры), а соответственно, желание белых музыкантов играть джаз, освоить его «технику» (в первую очередь – технику импровизации) стало поистине безудержным.

В определённом смысле *первой волной* глобализации джаза (в его «свинговом варианте») можно считать конец 1920 – начало 1930-х гг., когда начался полномасштабный процесс расширения его границ, во многом обогативший мировую музыкальную практику. Стиль свинг (и сам феномен «свингования») во многом возник благодаря именно белым американцам – таким, как Бенни Гудмен, Арти Шоу, Томми Дорси, Гарри Джеймс и Гленн Миллер. Важно, что они не только заимствовали достижения афроамериканцев, но и сами активно участвовали в создании этого стиля и пропагандировали его своим творчеством⁴.

Именно невероятная восприимчивость джаза к любому музыкальному материалу и возможность сделать «чужое своим» (моментально «смикшировать» его) привело в начале 1970-х гг. ко *второй волне* процесса глобализации джаза – к собственно World Music. Можно сказать, что это была тенденция, «обратная» первой волне глобализации джаза: если в её контексте джаз воспринимался миром фактически как негритянский музыкальный фольклор (как «народная музыка» афроамериканцев), то контекст второй волны глобализации⁵ составил, напротив, внеевропейский фольклор, ставший для американских (и белых, и чёрных) джазменов материалом для дальнейшего «оджазирования, микширования».

Приблизительно к концу 1970-х гг. вторая волна доходит до СССР. Как пишет А. Баташёв в 1980-е гг., «уже по самой природе творчества джаз оказывается подобен ... внеевропейским профессиональным музыкальным культурам, основанным на бесписьменной традиции ... Материал здесь берётся не из одной культурно-этнической среды (как это было в Северной Америке на заре джаза), а охватывает весь мир. Но сама сущность джаза остаётся прежней. Таким образом, джаз в целом ... разновидность музыкально-импровизационного искусства, в котором сплелись традиции музыкальных культур крупных этнических регионов – африканского, американского, европейского и азиатского» [5, с. 81]. «В джазе соединяются музыкальные традиции разных народов, и тем интереснее предстаёт его развитие в СССР – стране с огромным этническим разнообразием» [там же, с. 95]⁶.

Процесс «микширования» джаза и народной музыки в национальных республиках СССР происходил с конца 1970 – начала 1980-х гг., и музыкальное джазовое

пространство буквально заполнилось подобного рода экспериментами, о чём свидетельствуют различные авторы в единственном на то время фундаментальном монографическом издании «Советский джаз»⁷.

Не миновали этого «микширования» и башкирские джазовые ансамбли «Дустар» (руководитель Марат Юлдыбаев)⁸ и «Орлан» (руководитель Олег Киреев)⁹, творчество которых началось в этот же период. Российский джазолог В. Фейертаг в своей аннотации к «дустаровскому» диску «Караидель» (1988) указывает: «Знание народного искусства, деликатное соединение джазовой импровизационности с изысканной узорчатостью башкирских напевов впечатляет благодаря тому, что Марат Юлдыбаев и его партнёры владеют секретарями музыкальной драматургии ... Пожалуй, уфимский саксофонист – один из немногих наших джазовых лидеров, кому удаётся добиться естественного сплава музыки джазовой и народной».

Их путь в освоении джаза и последующего микширования джазовых и фольклорных средств выразительности был, в сущности, аналогичен уже вышеупомянутым творческим поискам музыкантов СССР и других стран мира. Начав с исполнения джазовых стандартов, джазмены продолжили свой творческий поиск через освоение «базы» академической музыки. В дальнейшем их интерес начинает концентрироваться на изучении модальных ладов (ладов народной музыки) и затем переходит к модальному и неофольклорному (этно) джазу с сохранением собственно джазовых средств выразительности (инструментария, способов звукоизвлечения, специфической ритмики, фразировки, динамики и агогики).

Творчество башкирских джазовых коллективов «Дустар» и «Орлан» стало частью второй волны глобализации джаза; исходной целью музыкантов (по их же словам) было создание собственного неповторимого исполнительского стиля посредством «микширования» средств выразительности джазовой музыки со специфическим башкирским мелосом. Алгоритм их движения предельно прост: использование фольклора как *тематического материала* для дальнейшего создания импровизаций (в традициях как «классического», так и современного, фьюжн-джаза), его переинтонирование и переосмысление. Это привело к синтезу джаза и башкирского фольклора и к созданию авторских композиций («Караидель» и «Картатай» М. Юлдыбаева), где воплощается качественная стилизация башкирского мелоса, вызывающая иллюзию звучания фольклорного первоисточника.

В отношении *синтеза, переосмысления и стилизации* их творчество стало показательным: подобное отношение к фольклору закономерно привело к созданию башкирской национальной джазовой исполнительской школы с яркими, своеобразными традициями¹⁰, основой которых стал поиск собственного sound'a на основании предполагаемого «звукового идеала» с сохранением исконно джазовой специфики¹¹. Этот поиск собственного оригинального «звукового идеала» фактически лёг в основу принципов построения нового музыкального

джазового текста, более того, при его исполнении – всякий раз несколько *иного* (в силу импровизационности самой джазовой музыки).

По признанию самих музыкантов, они *сознательно* стремились к органичному «микшированию» фьюжн (как стиля джаз-рок), современного джаза с башкирским фольклором¹². И действительно, надо признать, что такие композиции ансамбля «Дустар», как «Седой беркут», «Танец пчёл» и, особенно, «Карт байк» (где стилистически верно были выбраны темп и ритмический рисунок *самбы*) стали наиболее удачными в плане подобного микширования.

В чём состояла эта органичность (стилистическая точность)? В первую очередь, в отказе от композиционных моделей традиционного («классического») джаза, квадратности структуры и равномерной метрики. В области формообразования исполнители избегали общепринятой в джазе схемы (тема – квадраты импровизаций – тема), используя различные ладотональные отклонения, элементы полифонии, смены ритмического рисунка и т. д. Помимо этого, понимание музыкантами своеобразия и оригинальности башкирской народной музыки (в первую очередь – её импровизационной, монодийной природы) позволили воплотить в своём исходно джазовом творчестве интересные эксперименты с башкирским фольклором. И прежде всего, – на основе мелодий протяжных башкирских народных песен со свободным переменным размером (*узун-кюй*, которые исполняются и вокально, и инструментально – на курае). Так, в композиции «Кахым туря» некоторые принципы музыкально-тематического развития джазовой мелодики, с одной стороны, и сходные с ними моменты «развёртывания» традиционной мелизматике башкирской народной музыки, – с другой, «помогли» музыкантам в составе стандартного джазового квартета органично микшировать два достаточно далёких, на первый взгляд, музыкальных пласта.

Во многом схожим с группой «Дустар» был творческий поиск и «орлановских» джазменов: начав с изучения джазовых стандартов и известных аранжировок, они пытались создать собственные авторские композиции в духе Чика Кория, Хэрби Хэнкока; первые попытки синтезировать, микшировать джаз и фольклор возникнут много позже... Однако, по их собственному признанию¹³, подобный «синтез» не стал бы в дальнейшем (уже в 1980-е гг.) органичным, стилистически выверенным без освоения целого комплекса фундаментальных знаний как из академической, так и из джазовой музыки. Образцы слияния фольклора и джаза, примеры его микширования группой «Дустар» были у «орлановцев» перед глазами. Безусловно, музыкантов «Орлана» вдохновлял пример работы группы «Дустар», но им хотелось двигаться в несколько ином, уже собственном оригинальном направлении.

Если сравнить некоторые композиции, записанные «Орланом» с 20-летним перерывом (первый альбом был издан в 1989 году, следующий – в 2011), то в частности композиция «Карабай», созданная на основе известной

народной мелодии, спустя много лет была изменена музыкантами: средняя часть исполнялась в стиле *регги*, который даёт большую свободу в импровизации, и благодаря чему звучание стало более органичным. В отличие же от этой, композиции «Абдрахман» и «Башкирский сельский блюз», в основу которых также положены народные темы, остались неизменными. Также удачен, по мнению исполнителей, в этом отношении «Башкирский караван» со сложным, несвойственным традиционному джазу размером 9/4. После экспериментов с фольклором неизбежно появлялись и стилизованные авторские композиции – таков «Татарский танец» О. Киреева, который, будучи основан на достаточно простой и незамысловатой мелодии, насыщен мощной энергией и драйвом¹⁴. В sound'е сами джазмены отмечают, что сольные импровизации, подразумевающие спонтанность исполнения, требовали от каждого из них вносить нечто сугубо индивидуальное в общее звучание, характер композиции в целом. В результате музыканты пришли именно к оригинальному по всем параметрам sound'у «Орлана»¹⁵. Безусловно, отказ от строгого соблюдения традиционных джазовых структур в области формообразования был свойствен, аналогично «дустаровским», и «орлановским» композициям. Однако здесь музыкантами нередко используется развёрнутая «трёхчастная» форма, где крайние разделы носят свободный от чёткой метрики, медитативный характер с применением различных звукоизобразительных приёмов (пение птиц, звучание курая и кубыза). Как бы в противовес медленным разделам формы средняя часть оказывается очень ритмичной и подвижной. Также применяется нетипичное для джаза полифоническое сопоставление тем, их ладоинтонационное варьирование. Композициям «Орлана» присущи энергия и драйв, а стилистически они ближе к этно-джазу, в отличие от явно «фьюжного» характера sound'a «Дустара».

Нами были рассмотрены только некоторые моменты формообразующих, жанровых и стилистических особенностей творчества башкирских джаз-ансамблей «Дустар» и «Орлан» 1980-90-х гг. Выяснилось, что ряд композиционных приёмов и «находок», использованных впервые в башкирском и, пожалуй, в советском джазе этих лет, обеспечили музыке групп большую популярность и долгую творческую жизнь, став во многом «знаковым» явлением в истории российской и европейской джазовой музыки. В первую очередь, среди таких композиционных приёмов следует отметить:

1. Отказ в формообразовании от композиционных моделей традиционного («классического») джаза (в первую очередь, от общепринятой в джазе схемы: тема – квадраты импровизаций солистов – тема).

2. Отход от «однотональной» модели джазовой композиции (общеизвестно, что до 1960-х гг. абсолютное большинство композиций джаза было ладотонально замкнуто и однородно). Напротив, музыканты группы «Дустар» в своих композициях часто используют различные ладотональные отклонения, элементы имитационной полифонии, в кульминациях изредка встречаются модулирующие обороты и построения.

3. Избегание квадратности структуры и равномерной метрики (не вполне соответствующих исходной монодийной, импровизационно-«линейной» природе башкирского фольклора).

4. Выход в процессе «микширования» за границы использования как собственно джазовых (блюз, баллада) и башкирских (узун-кюй и кыска-кюй) жанров. В качестве примера можно отнести использование метроритмической основы для импровизации на темы башкирских народных песен моделей неджазовых (точнее, несвинговых) фольклорных жанров иных культур: традиционной бразильской (самба) и ямайской (регги) музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Любопытно, что само слово *фьюжен* (с англ. – «сплав», «слияние») стало названием современного стиливого направления джаза, возникшего в 1970-е гг. на основе джаз-рока, синтеза элементов европейской академической музыки и не-европейского фольклора.

² И аккумулировал традиции западноевропейской (белых переселенцев), западноафриканской, креольской, латиноамериканской и др. музыкальных культур.

³ Такая точка зрения впервые была высказана французским джазологом Югом Панассье в книге «История подлинного джаза» (Panassie H. Histoire du vrai jazz, Paris, 1959). Автор считает «подлинным джазом» преимущественно Новоорлеанский стиль и свинг, би-боп же для него (как «первый стиль джаз-модерна», согласно У. Сардженту [14, с. 256]) – признак утраты афроамериканским джазом своей исконной сущности.

⁴ Более того, именно творчество белых американцев Б. Гудмена и Г. Миллера (в особенности его музыка к кинофильму «Серенада Солнечной долины») стало для большинства слушателей знаком «джаза вообще», во многом «оторвав» его от связи с афроамериканскими истоками.

⁵ Её возглавили группы «The Mahavishnu Orchestra» (Джон Маклафлин), «Weather Report» (Джо Завинул) и др. Впрочем, интерес к внеевропейским музыкальным культурам в США был «занесён» ещё в 1960-е гг. «битлом» Дж. Харрисоном, который первым начал практику совместного публичного музицирования (своего рода «жем-сешнс») с исполнителями индийской традиционной музыки.

⁶ Развивает мысль о способности джаза микшировать самые различные музыкальные культуры и оставаться при этом собственно джазовой музыкой и Е. Барбан, который приводит слова советского джазмена, трубача Юрия Парфёнова, сказанные им ещё в конце 1970-х годов: «Культурная и языковая универсальность заложена в самой природе джаза, возникшего как синтез двух культур: “чёрной”, африканской (эмоциональной, стихийной – мне хочется назвать её восточной) и “белой”, с её интеллектуализмом, философичностью. В современном джазе существует ярко выраженная тяга к музыке Востока ... Такие выдающиеся музыканты, как Джон Колтрейн, Дон Черри, Эллис Колтрейн, Фэроу Сэндерс, Лео Смит, специально изучали индийскую, балийскую, арабскую, японскую музыку и успеш-

но «скрещивали» её с новым джазом ... Джаз инстинктивно стремится стать всемирной музыкой [чем, собственно и оказался на сегодняшний день джаз в его современной ипостаси – World Music! – А. С.], реализовать свою природу» [3, с. 299].

⁷ Это статьи музыковедов и джазовых критиков: «Эстония» В. Оякяэра, «Латвия» В. Копмана и В. Стешенко, «Литва» Л. Шалтяниса, «Узбекистан» Л. Юсупова (раздел «Джаз в городах и республиках» в исследовании «Советский джаз» (М.: Сов.композитор, 1987).

⁸ Состав: Марат Юлдыбаев (саксофон), Рамиль Медяров (клавишные), Юрий Шемагонов (фортепиано), Александр Сергеенко (бас-гитара), Евгений Чистяков (ударные).

⁹ Олег Киреев (саксофон), Рустем Галиуллин (труба), Игорь Сучков (фортепиано), Олег Янгуров (бас-гитара), Рустем Каримов (ударные).

¹⁰ Произошло, как пишет Л. Кудоярова, «„джазовое освоение“ башкирского фольклора ... Сочинения синтезируют элементы различных структурно-языковых моделей современного джаза, джаз-рока, босса-новы, нео-бопа» [10, с. 59]. Это относится, в первую очередь, к композициям «Абдрахман», «Карабай» и «Башкирский блюз» джаз-ансамбля «Орлан». Народные мелодии, по мнению автора, претерпевают в этих композициях разного рода модификации: ладоинтонационные, ритмические, темброво-колористическое варьирование, элементы полифонического сопоставления тем, стилизацию звучания башкирских народных инструментов (курая и кубыза), синтез традиционных функционально-гармонических моделей

джазовых жанров с принципами модальности и додекафонии.

¹¹ Де-факто с композиции «Кахым-туря», с джазовой интерпретации Маратом Юлдыбаевым одноимённой народной песни началась история башкирского джаза как сугубо национального культурного явления. В данной композиции, по словам Э. Валеевой, «синтезируются башкирский узун-кюй и блюз джазовой традиции» [6, с. 42]. Импровизационная природа, связь с блюзом и узун-кюй структурировала текст произведения в строфическую форму, при этом в мелодике соединились вокальная и инструментальная специфика звукоизвлечения.

¹² Из переписки с участниками ансамбля «Дустар» М. Юлдыбаевым и А. Сергеенко.

¹³ Из личных бесед с О. Янгуровым, Р. Галиуллиным, Р. Каримовым.

¹⁴ О. Киреев не только выступал в качестве автора многих композиций, исполняемых «Орланом», но и стал своего рода генератором идей, касающихся звукового идеала и sound'a. Музыканты играли согласно его авторскому замыслу, но результат – собственно звучание – всегда совместно обсуждался, и в случае несогласия музыкантов с какими-либо нюансами искали иные варианты исполнения.

¹⁵ После того, как ансамбль «Орлан» распался, его лидер О. Киреев в качестве своеобразного творческого эксперимента исполнял орлановские композиции с другими составами, но, по словам «орлановцев», тот неповторимый sound, выработанный и присущий только этому коллективу, был потерян.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
2. Барбан Е. С. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 162–183.
3. Барбан Е. С. Пилигрим в страну Востока (Юрий Парфёнов) // Там же. С. 296–300.
4. Барбан Е. С. Эстетические границы джаза // Там же. С. 96–113.
5. Баташёв А. Н. Искусство джаза в музыкальной культуре // Там же. С. 80–95.
6. Валеева Э. М. Фольклорные традиции в башкирском джазе: дипломная работа. – Уфа, 2003. – Рукопись хранится в библиотеке Уфимской гос. академии искусств им. Загира Исмагилова.
7. Козлов А. Энциклопедия [Электронный ресурс] // Музыкальная лаборатория Алексея Козлова. – URL: <http://www.musiclab.ru>.
8. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: популярный исторический очерк / пер. с англ. и ред. А. Медведева. – М.: Радуга, 1984.
9. Коровкин В. Другой взгляд на джаз: попытка сместить парадигму [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.jazz.ru/mag/137/jl.htm>
10. Кудоярова Л. К. Орлан // Сов. музыка. – 1990. – №12. – С. 58–60.
11. Курмаев С. С. Джаз – музыка двадцатого века [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.lebed.com/2001/art2392.htm>
12. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов [Электронный ресурс] // Портал «Джаз.Ру». – URL: // <http://www.jazz.ru/dictionary/a.htm>
13. Панасье Ю. История подлинного джаза. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1979.
14. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина. – М.: Музыка, 1987.
15. Стёрнс М. История джаза [Электронный ресурс]. – URL: <http://josef-egipetsky.narod.ru/Knigi/Sterns/00sterns.htm>
16. Сыров, В. Н. Свинг в джазе [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Publications.htm>

Сабирова Алиса Робертовна

аспирантка кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии
искусств им. Загира Исмагилова



HORIZONS OF MUSICOLOGY

Sergey P. Polozov

*The Notion of Information and the Informational Approach
in M. Aranovsky's Researches*

The article considers several works by Dr. Mark Aranovsky in terms of his use of an informational approach to researching the phenomenon of a musical statement. In the context of his view on the music as a way of communication, the differentiation between syntactic and semantic aspects of information has been highlighted, as well as such Aranovsky's terms as *musical language* and *musical thinking* have been considered. In addition, the author has analyzed various Aranovsky's approaches to the definitions of *information* in general and *musical information* in particular. Special attention has been paid to the problem of "informational evolvement" of the melody; particularly, both resemblance and differences between Aranovsky's informational approach and the classical information theory have been analyzed.

Keywords: Mark Aranovsky, information in music, informational approach

Dmitry B. Gorbatov

*Nikolay Myaskovsky on the Form and the Content in Music
(as Exemplified by His Article on Nikolay Medtner)*

The article has for the first time presented a detailed comparative and critical analysis of a triad of terms used by Alexander Potebnya and Nikolay Myaskovsky, such as "external form," "internal form" and "content," from the points of view of today's linguistics and general semiotics. At the same time, three aspects of the *plane of expression* of a musical statement have been revealed and defined as *form-structure*, *form-texture*, and *form-process*. In addition, a doubt in the expediency of the notion "internal form" as applied to a piece of music has been voiced, and Myaskovsky's subjectivity in his assessment of Glazunov's music has been marked. It has been shown in the tideway of Vladimir Vernadsky's scientology concept that Myaskovsky's scientific delusion has, firstly, been favoring the evolvement of scientific truth in a regular way and, secondly, been raising questions that are still highly topical for interdisciplinary humanitarian knowledge.

Keywords: Nikolay Myaskovsky, Nikolay Medtner, Boris Asaf'yev, Alexander Glazunov, Alexander Potebnya, Vladimir Vernadsky, musical form, musical content, musical aesthetics, general semiotics

Aleksandra V. Krylova

*The Phenomenon of "Project" as the Way
of Academic Art Music Marketing in Today's Social
and Economical Conditions*

The article views the project activity in contemporary academic music. This kind of an activity reveals some characteristic features of the project as a special form of art presentation. The author analyzes the reasons of efficiency of such an activity and makes an attempt to prove that the project activity in the field of arts is a trend of today's culture.

Keywords: project, music, composer, performer, mass media, public relations

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

Irina N. Vanovskaya

*Metaphors and Vocabulary of Architecture
in the Terminology of the 19th Century Musical Forms*

The article views some special factors of how the metaphors and vocabulary of architecture function within the terminology of the 19th-century musical forms. Analogies of some architectural and music composition principles related with the implementation of the concept of form as "building" can be revealed within the

general context of culture during the epoch of romanticism. The author views architecture as an important term-making tool to develop the notions of the very music; she also grounds the topicality of researching the metaphor in today's musicology.

Keywords: metaphors of architecture, vocabulary, musical forms, architectonics, composition

Zinaida V. Fomina

*The Essence of Musicality in Interpretations
by Masters of Romanticism (an Ontological Aspect)*

The article develops an ontological approach to the understanding of music which is considered an expression of the fundamental existential grounds. Attempts by romanticists to discover some transcendental "horizons of the unknown and supreme world" in spontaneous movements of an artist's soul, as well as an "anticipation of otherworldly life" and an understanding of creative work as a "newly created world," have been interpreted as ontological insights that later received their theoretical grounding in both existential and phenomenological models.

Keywords: ontology of music, romanticism, poetic attitude, the finding of musical senses in nature

Olga O. Drannikova

*On Playing Nature of the Scherzi in the 19th Century
Symphony: Cultorological and Historical Aspects*

The author views the scherzo as an instrumental music genre with long history, which formed its different types with genre complexes incident to each of them during the 18th and 19th centuries. The attention is focused on the scherzo in the 19th-century Russian symphonies, which co-opted main features of the world feeling of the epoch: on the one hand, both spiritual quest for the national idea and an urge to recreate an entire concept of the world and the man; on the other hand, all contradictions and conflicts of the time, which were reflected in an artist's inner world.

Keywords: Russian music, symphony, scherzo

Polina S. Volkova

*The Swan Lake of P. I. Tchaikovsky in the Context
of Modern Art: Interpretation and Reinterpretation*

The article views Tchaikovsky's ballet *Swan Lake* together with its interpretations and reinterpretations in literature, cinematography and choreography. The difference between interpretation and reinterpretation as phenomena is analyzed in details. Sergey Parajanov's novel *Swan Lake* together with Yuri Il'yenko's movie with the same title, as well as the staging of Tchaikovsky's ballet by the British choreographer Matthew Bourne, illustrate the author's position.

Keywords: interpretation, reinterpretation, scenario, libretto, choreography, cinematography

AREA STUDIES IN MUSIC

Lyudmila K. Shabalina

*On the Centenary of the Opera and Ballet Theater
in Yekaterinburg: the Birth of the Theater
and the Forgotten Facts*

The article tells about the role of the music lovers' art-patronizing aid in the creation of an opera theater in Yekaterinburg (1912), as well as about a public organization that made a decisive effect on the development of the stage in the city. The repertoire of the first theatrical season has been thoroughly analyzed in the context of Russia's opera culture at the beginning of the 20th century. The author concludes that a characteristic feature of the theater's repertoire policy at the dawn of its history was the combination of classical and contemporary plays.

Keywords: the opera in Yekaterinburg in 1912, patrons of art, opera repertoire

Yelena O. Kaz'mina

*The Tambov Region Philharmonic during
the 1930s–1940s*

The article views the first decades of the Tambov Region Philharmonic operation. It is for the first time that the functioning of this institution – including the characteristics of the main courses of its activities, as well as the work of its leading artistic groups, such as the symphony orchestra, the chorus and the Ensemble of Folklore Songs and Dances, – has been considered on the basis of archival sources. The author resolves that the Philharmonic used to play an important upbringing role in the musical life of both the City of Tambov and the Tambov Region through the forming of the audience's horizon and aesthetic sense.

Keywords: musical life in Russia, the philharmonics of Russia's regions, concert tours of Russian musicians

MUSICAL FOLKLORE OF THE ETHNIC GROUPS OF RUSSIA

Aleksandr S. Yareshko

*Folk Songs of the Great Patriotic War:
To the Problem of Folklorization*

The article considers folk songs created during the time of the Great Patriotic War and analyzes their most characteristic features as folklore phenomenon. As exemplified by a series of songs the author has recorded throughout various regions of Russia, their variative continuum, including the ways of adjustment of their tunes to new words, have been analyzed in details. The author concludes that the specific lifetime of songs created by the Great Patriotic War generation has continued in everyday folk culture.

Keywords: adjustment of folk songs of the Great Patriotic War to new words, classification of the song material through their genres and subjects, fundamental layer of the 20th-century folklore

Gulnara I. Bekirova

*Arrangements of Folk Melodies
in the Works of Russian Composers*

The article analyzes arrangements of folklore tunes widely represented in the oeuvres by composers of different epochs and styles. The problem of systemizing the approaches to primary sources arises because of the variety of terms associated with the selected genre area, as well as with the absence of clear boundaries between the genres it consists of. The author offers her own classification whose criterion is a composer's approach to the primary source; the base of this approach can be either to preserve or to change the structural model of the primary source.

Keywords: arrangement, the structural model of the folklore musical and poetical text, variations, fantasias, examples of harmonization

MUSICAL POETICS, RHETORIC AND SEMIOTICS

Marina N. Chebourkina

*Rhetoric and Musical Form
in the Epoch of French Baroque*

The article reveals some deep interrelation between rhetoric and the French doctrine of musical form. The author analyzes such fundamental categories of musical form at the time of French Baroque as *motif*, *membre*, *phrase*, *période* and others, as well as traces their evolution during the 17th and 18th centuries in the context of theories by Marin Mersenne, Monsieur de Saint Lambert and Jean Jacques Rousseau. The article contains a table of correspondences between the 18th-century French theorists' rhetoric and musical terms on the one hand, and the music terminology used in today's Russia on the other hand.

Keywords: rhetoric, musical form, France, Baroque, Mersenn, Saint Lambert, Rousseau, period, motif

Vitaly A. Shuranov

*Internal Modus of Baroque Form:
Lad Structuring*

The structural and syntactic characteristics of musical forms at the Baroque time have been established today as a result of a mechanical application of the methodology of analyzing classical forms. Based on a different approach to the form, which had been accustomed at the times of antiquity and Middle Ages, the author shows that it was hierarchic (both modal and thematic) form-making principles rather than syntactic ones that had dominated in any musical structure during the 17th and the beginning of the 18th centuries. The article analyzes specificities of the modal structuring of Baroque musical forms and gives reasons for a constitutive impact of modality on the Gregorian chant structure. The hierarchic disposition of the medieval modes can already be traced as an internal structural principle in the new context of the Baroque time. As in the Middle Ages, a dualistic worldview remained within the religious attitude of the Baroque time and was symbolically expressed in the internal mode of its musical forms.

Keywords: the symbolic structure of medieval modes, modality, musical forms of the Baroque time

Galina R. Tarayeva

*Semantic Figures of Sorrow in the Language
of European Music of the 17th-19th Centuries*

The article proves the possibility of a descriptive analysis of musical semiotics within an area of the images of grief. The descriptive principle leans on the context of perceiving the symbolic layers of musical text. Semiotic metamorphoses of the "motif of pleading" are represented, exemplified by pieces composed from the 17th till the 19th centuries.

Keywords: theory of musical semiotics, perception of the meaning and symbol in music, the "motif of pleading"

Olga V. Ghenebart

*On Cases of Tonal Semantics
in the Music of S. V. Rachmaninoff*

The article views an area of images associated with the minor keys most often used by Rachmaninoff, all of whose C-sharp-minor pieces, together with the fragments where this key is used sporadically, served a material for the author's observation. In the course of the analysis, some repeated harmonic idioms determining this key's relatively stable area of images in Rachmaninoff's oeuvre have been revealed. The following two "imagery zones" of the C-sharp Minor have been highlighted: a mode of exalted grief dominates in one of them, whereas the other expresses anticipations of an apocalyptic nature. The examples of how Rachmaninoff used the C-sharp Minor are bright evidence that a certain area of mutually related artistic images may be "affixed" to a certain key.

Keywords: an area of images associated with certain keys, symbolic motifs, symbolism of the Baroque time, phonic contrasts, cadence idioms

Yelena M. Shabshayevich

*Embodiment of Program in the Miniatures
of Russian Composers-Pianists of the 19th Century*

The article traces both the birth of the programmatic principle in the Russian piano miniature and a gradual transition from its purely mimetic forms to more complex ones. Some little-known and forgotten pieces by piano composers are researched as examples of so-called "trivial" music. General trends in an entire development of the national music, which was in many aspects formed under the influence of the concert practice, are highlighted.

Keywords: piano music, programmatic miniatures, the 19th-century music in Russia

MUSICAL TEXT AND ITS PERFORMER

Alexei V. Gvozdev

The Problems of Interpretation of Music

The article views various approaches to the interpretation of music, mainly from a point of proportioning the objective and the subjective. Some prominent performers' and composers' opinions regarding interpretation of their works are figured out. The author has worded his own views regarding the issues of interpretation and its crystallization in the course of working on a piece of music.

Keywords: performing art, music interpretation, measure of the objective and the subjective, individual approaches

Irina V. Alekseyeva

The Functions of Instrumental Idioms in the Forming of Keyboard Music at the Time of Baroque

The mutual solo and ensemble music-making practice favored the display of music material of other instruments in the 17th–18th-century scores for the keyboards. As exemplified by variations on basso ostinato for the keyboards, the author introduces an algorithm of analyzing musical idioms characteristic for lute, organ, flute and violin works of the Baroque time. These idioms show some special timbre and acoustic features of various instruments, revealing their technical opportunities and stroke specificities, as well as participate in the genre-forming of passacaglias, chaconnes and grounds for the keyboards. The understanding of the stylistic context of such idioms helps both researchers and performers analyze Baroque-time works for the keyboards.

Keywords: keyboard music of the Baroque time, basso ostinato, passacaglia, chaconne, ground

Xenia N. Morein

Keyboard Urtext as the Ensemble Score in the Practice of Baroque

The article analyzes urtexts interpreted as quasi-scores for the keyboards as a phenomenon of the Baroque time. The author views Domenico Scarlatti's oeuvre for the keyboards in the context of the ensemble music-making traditions during the 17th and 18th centuries. The possibilities of developing today's performing art, granted by explications of the Baroque-time works for the keyboards into ensemble scores, are surveyed. The article contains paintings of the 17th and 18th centuries illustrating scenes of the ensemble music-making by the manuscripts for the keyboards.

Keywords: Domenico Scarlatti's urtexts as quasi-scores for today's ensemble performers on the keyboards, the Baroque-time music for the keyboards, sonata, the 17th-century ensemble music-making, scenes of music-making on the Baroque-time paintings

ON THE HISTORY OF WESTERN MUSIC

Yelena V. Vyazkova

Debatable Questions of Bachiana: "Seventeen Chorales" and "Canonic Variations"

The article views some problems of studying J. S. Bach's late oeuvre, discussed during the recent decades. Based on her research of the manuscripts, the author has come to some new conclusions. Initially, *The Seventeen Leipzig Chorals* were a complete cycle that consisted of twenty chorals: its final segment contained *Three Canonic Variations* written in right after Choral No. 17. The manuscript of the Canonic Variations precedes the original edition; therefore, the version it represents may not be considered authentic.

Keywords: J. S. Bach's Seventeen Chorals, J. S. Bach's Canonic Variations

Larissa L. Krupina

The Factor of Contrast in Ritornello-Figurative Forms of J. S. Bach

The article analyzes the basic kinds of J. S. Bach's ritornelle and fugue forms with contrasting themes. The author believes that the role of this contrast is the most important factor of dramaturgy, which either reminds a sonata in some cases or forms an independent plane of structure in others. Besides, the author reveals a relative ponderability of ritornelle, fugue and sonata principles in some concrete examples of J. S. Bach's mixed two-theme forms.

Keywords: J. S. Bach, mixed forms, contrast of themes

Marina Ye. Ghirfanova

On New Form of Polymetry in Ars Subtilior of the Last Quarter of the 14th and Early 15th Centuries (Tractatus figurarum by Phillipus de Caserta)

The article views a new form of polymetry which was invented during *Ars Subtilior* and became the most important feature of the *Ars Subtilior* rhythm. The specificity of this form reveals itself through an analysis of Phillipus de Caserta's theoretical treatise containing one of its earliest descriptions. The article analyzes both the historical background of forming this kind of a technique and its functioning within the *Ars Subtilior* artistic practice. The author defines an importance of this new form of polymetry for the historical process of the meter formation in Western music.

Keywords: music meter, *Ars Subtilior*, polymetry, Phillipus de Caserta

Anzhela L. Khokhlova

On Features of Theatricality in the Keyboard Sonatas of J. Haydn

The article considers a possibility of implementing the play logic in the music by Joseph Haydn. Based on theatrical principles of the composer's thinking, the play logic in music gets implemented through certain space-time relations. The author believes that such notions as "the way of imagining the 'characters'," "the order of processing the 'fable,'" and "the manner of structuring the 'plot'" – which let us see some scenic presentation behind the score, whose capacity appears in a generous abundance of various metamorphoses, – may be applied to Haydn's oeuvre.

Keywords: the space-time of play, a theatrical model of thinking, associative links of theatrical play, personified themes

Marina V. Monakhova

The Style Specificity of Masonic Cantatas of W. A. Mozart

The article defines criteria to qualify Mozart's certain works as Masonic. Observations by a series of foreign and Russian researchers (Paul Nettl, Katharine Thomson, Valentina Shirokova, Yevghenia Chigaryova) over the stylistic specificity and the sense-forming algorithms in Mozart's later works are summarized, thus a method of analyzing the Masonic opuses has been worded on this basis. A practical use of the method is demonstrated on the material of Mozart's Masonic cantatas.

Keywords: W. A. Mozart, musical style, masonry, cantatas

Viktor V. Khairullayev

Antonio Salieri in Vienna: Becoming a Master

The article surveys the composer's oeuvre and life in Vienna. Special attention is paid to the relationship between Salieri and Mozart: they used to meet personally many times (particularly at the court of Emperor Joseph the Second), and their operas would sometimes be staged on the same evening. The article reveals some facts of an acquaintance and first meetings of Salieri

with his wife-to-be, as well as mentions some pieces composed by Salieri's great pupils (Schubert, Beethoven) and dedicated to him.

Keywords: Salieri, Mozart, opera, singspiel, the 18th-century music, Joseph the Second

Vladislav E. Devutsky

The First Symphony of G. Mahler: Specifics of its Musical and Dramaturgic Concept

The article analyzes a very complex conception of Mahler's First Symphony in terms of its numerous extra-musical ideas and literary associations gathered into an integral substantial complex. In the author's opinion, the funeral march in the third movement of Mahler's First Symphony is the core of understanding its concept. The author sees it as a reflection of the composer's romantic worldview. All other ideas just set it off and may not be viewed as any independent sense-making components of the symphony.

Keywords: Gustav Mahler's First Symphony, romantic hero, search for a dramaturgic concept

SACRED MUSICAL

Aleksandr S. Yareshko

Russian Orthodox Bells Ringing in the Slavic World: the Concept of Its Meaning

The author considers bell ringing as a high achievement of the Russian Orthodox culture. The Slavs had borrowed the bell ringing a thousand years ago, together with Christianity, and it was developing seamlessly, as well as both church arts and folklore, having flowered exceedingly in Medieval Russia. The core idea of the bell ringing is a prayer, an appeal to the Lord. A unique stylistic and genre system of the bell music has appeared in the course of its historical development.

Keywords: bell ringing, Russian Orthodox culture, church arts, folklore, the bell-ringing genre system, the bell-ringing music

Irina P. Dabayeva

The Principle of Simultaneous Contrast in the Russian Sacred Concerto of the 19th and Early 20th Centuries

The article views a so-called theory of simultaneous contrast, as well as the way the simultaneous contrast principle functions in the Russian religious and secular music during the 19th and the beginning of the 20th centuries. An impact of the characteristic features of romanticism, including the very idea of contrast, on the Russian religious concerto genre has become a point of the author's special attention. Exhibits of ambiguity in the social attitude towards the genre have been marked, as well as the form-making role of the juxtaposition contrast has been highlighted.

Keywords: simultaneous contrast, Russian spiritual culture, religious concerto, religious and secular music

Izabella I. Krylovskaya

Teaching Voice by the Neumes in the Church Practice of Byzantium and Mediaeval Rus': The Questions of History and Methods

In the course of researching special methods of singing art teaching in Byzantium and Medieval Russia, the author draws her attention to algorithms of perceiving and adapting the Byzantine methods in the newer conditions. Simultaneously, the processes of developing specifically national approaches to teaching in the Russian church-singing practice have been traced. Special attention is paid to an issue of the possibility to use manual means.

Keywords: teaching methods, singing art, Byzantium, Medieval Russia

CREATIVE PROFILES OF THE SCHOLARS

Grigory R. Konson

Boleslaw Leopoldovich Yaworsky (1877–1942)

The article tells about Prof. Boleslaw Yaworsky, a prominent Russian music theorist who possessed encyclopedic knowledge in philosophy and arts, a major public figure and music enlightener, an innovating teacher at the Moscow Conservatory and a pianist. Based on archival materials, the author focuses on one of Yaworsky's most important discoveries: namely, on his reveal of the significance of intonation in music as the melody construction material – i. e. in a new aspect of the meaning that had had no use before Yaworsky. The author concludes that Yaworsky grounded such notions as proto-intonation, human speech intonations and highlighted the most important types of intonation, as well as discovered a connection of the intonation with the artistic image in music and juxtaposed the intonation with both the style and the cultural-historical context. Thus, Yaworsky conceived the intonation as an integral phenomenon.

Keywords: Boleslaw Yaworsky, Soviet musicology, intonation, musical speech, image, tritone

MUSICAL EDUCATION: THEORY, METHOD, PRACTICE

Larissa G. Sukhova

Russian Musical Culture and Pedagogy of the First Half of the 19th Century

The author analyzes well-known Western-European musicians' and performers' teaching activities in Russia during the first half of the 19th century. An artistic platform of John Field, a famous pianist among whose pupils were Mikhail Glinka, Alexei Verstovsky, Alexander Gurilyov, Vladimir Odoevsky and others, matched the Russian audience's demands. Adolf von Henselt, General Inspector of the Emperor's Schools for Noble Maidens, laid down the foundations of methodology as a special music teaching discipline in Russia. Anton Gerke's activities became a significant factor in the course of a discussion on the ways of national music education. Alexander Villoine favored an introduction of the rational grounds of theoretical methodology into the Russian school of music performance.

Keywords: the culture of music teaching, national music education, rational grounds of theoretical methodology

Aleksandra O. Arakelova

On Development of Early Musical Education in Russia

The article tells about the purposes and tasks of general music education at children music schools and general high schools, as well as about those of early professional music education. An impact of some state cultural policy trends during 1917–1991 on the functioning of children music schools, which have been the basis of professional music education in Russia, is viewed in details. The author concludes that a valuable children music education and upbringing experience accumulated during the Soviet years needs to be preserved and further developed not only on the professional but also on the legislative grounds.

Keywords: the art of music; the system of music education in Russia; early, general and professional music education

Lyudmila N. Shaimukhametova

On the Discipline and Program "Introduction into Musicology"

The article introduces the content of a program course called *Introduction to 'Musicology' as Profession*, which is now obligatory in all higher institutions of music education over Russia. Through the teaching of this subject to musicologists at the Ufa State Academy of Arts, the author is grounding an idea

of both the task-oriented development of their intellection and the forming of their versatile professional skills. In the course of these lessons, both specifically selected exercises, intensive methods of imagination development and creative mechanisms of interaction with the text of music, as well as role-playing games, memory-, logic-, observation-, attention- and imagination-training exercises, etc., have actively been used; besides, the taught topics are accompanied with detailed bibliographical lists. The specificity of the author's approach to this school program considers both scientific and artistic methods in a musicologist's professional activities.

Keywords: musicology, an author's program *Introduction into musicology*, various models of musicology as profession

MUSICAL CULTURES OF THE NATIONS WORLDWIDE

Marina N. Drozhzhina

On Certain Tendency

in the Study of Musical Culture of Iran

The article views a trend of reflecting both the live sound and the connection of science with practice, which is mutual for the study of two stages of the Iranian music culture development: the Zoroastrian and the Islamic ones. This development was favored by a certain tradition of scientific thinking that had been formed in the musical treatises of the Islamic time.

Keywords: the Iranian music studies, the Zoroastrian singing, the Avesta Gathas (hymnary), the treatise-writing tradition, the music culture of Islam, music of the classical tradition

INTERNATIONAL DIVISION

Edward Green

Beethoven and Elliptical Tonality

This essay deals with a surprising aspect of Beethoven's use of tonality – what here is called “elliptical” tonality: it is something he largely innovated. The standard view of tonality – with a single “tonic” as the undisputed center of gravity – can be compared to the geometry of a circle. An ellipse functions differently: there are two foci, and each has its independent gravitational pull. While Beethoven mainly used “standard” tonality in his music, there is ample evidence that he also (and frequently) associated keys in their “elliptical” pairs. Among the works illustrating this point, discussed in this essay, are the Scherzo of the *Pastoral Symphony*; the *Bagatelle in F*, op. 33 no. 3; the *Coriolan Overture*; the *Seventh Symphony*; the *Triple Concerto*. How Beethoven's use of this approach to tonality is related to, but distinguished from, the way Mozart boldly uses key relations is also discussed; and the implications of Beethoven's technique for the later music of Wagner and Mahler is also suggested.

Keywords: paired tonality, elliptical tonality, tonality in music of Mozart, Beethoven, Wagner and Mahler

Sergio Lanza

*Rhetorical Figures and the 20th-century Music:
a Survey on Micronarrativity*

It is known that the classical rhetoric, in its depth, constitutes an extraordinary survey on the discourse and its structures. Cicero and Quintilianus are viewed in the first place; then Heinrich Lausberg's research on them, which appears to be more abstract in terms of the psychological consequences of rhetoric, is analyzed. The goal of the study is to verify how this way of facing the complexity of sense-making strategies could be integrated into both analytical and compositional tools of the 20th-century music. The possibility to compare musical and verbal articulations within a *microformal* dimension is particularly considered: we may find “micronarrations” there through a phenomenological analysis

that considers an emergence of the sense within the structural framework in which the listener plays a fundamental role. It is in the functional link between perception and narration, experience and language, that we can find a way to reinterpret the meaning of ancient rhetorical figures, which first drew attention on such categories as repetition, variation, contrast, order, disorder and symmetry, thus showing their clear affinity with the sense-making processes featured in music. Repetition is one of the most relevant among these categories concerning both verbal language and music.

Keywords: music and rhetoric, rhetorical figures in the 20th-century music, music analysis, music and arts

Michel Imberty

*Émergence du temps et du sens chez Mallarmé
et Debussy*

Quelles similitudes, quelles connivences Mallarmé a pu repérer dans la musique de Debussy, comme à l'inverse, quelles intuitions Debussy a-t-il reçu des fameux «mardis» où il alla entendre Mallarmé parler de poésie?

L'art de Mallarmé, à travers la théorie de la suggestion, suppose une conception du temps et du sens qui rejoint le temps musical radicalement nouveau qu'instaure la musique de Debussy. Tout d'abord, la recherche des mots fragmente le tissu du temps en instants sonores; puis, dans le mouvement de l'écriture comme dans le mouvement de la lecture, s'ébauche la continuité nouvelle du sens intérieur, subjectif et onirique qui assure le renouvellement indéfini de l'acte poétique dans sa temporalité; enfin, au sein de cette continuité qui établit de nouveaux rapports et de nouveaux liens entre les paroles, leurs sonorités et leurs valeurs imageantes, émerge une nouvelle discontinuité où s'entrechoquent des visions archétypiques et des fantasmes inconscients.

Ce retour de la discontinuité dans la continuité de la conscience – ou peut-être, dans l'inconscient – constitue *la temporalité de l'émergence* que l'on tentera de mettre en évidence dans l'œuvre de Debussy, essayant de restituer ce qui frappa le poète lorsqu'il entendit pour la première fois la musique du *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Les mots clefs: musique et poésie, Mallarmé et Debussy, temps, sense, théorie de suggestion

MUSICAL GENRE AND STYLE

Irina M. Shabunova

*Orchestral Stylistic of Baroque in the Music
of the 20th Century: On the Example of Concerto grosso*

The article views the *tutti-soli* juxtaposition as the leading orchestration principle of the Baroque time, which has been getting reborn in the 20th-century genre of *concerto grosso*. Some features of the dramaturgic and compositional functions of this principle determined by an impact of both the symphony and the instrumental theater have been characterized in the works by Juzeliūnas, Schnittke, Yekimovsky, Taranov and other composers. Certain creative projects fixing various phases of approximation to authentic samples have been marked in some performers' interpretations of the Baroque music.

Keywords: orchestration, genre stylistics, artistic reconstruction, *concerto grosso*

Anton N. Pavlovsky

*The Works in the Genre of Cello Concerto
of Bohuslav Martinů*

The author addresses to the oeuvre by Bohuslav Martinů who made a significant input to the development of the 20th-century cello repertoire. The attention is focused on Martinů's works for solo cello accompanied with either symphony orchestra

or various ensembles, which are of great interest for the world top-leveled cellists, despite their rather rare performances. At the same time, features of Bohuslav Martinů's composing style have been defined and his relations with performers and publishers have been told about.

Keywords: concerto, cello, Bohuslav Martinů, the 20th-century music

Viktoriya S. Krivezhenko

The Function of Verbal Text in the Oratorios of F. Liszt The Legend of St. Elizabeth and Christus

The article views some special features of the librettos of Ferenc Liszt's oratorios *Die Legende von der heiligen Elisabeth* and *Christus*. Differences between the verbal text as an element of oratorial architectonics on the one hand and as a dialog between the composer and its listeners on the other hand have been considered in details. The author concludes that Liszt created an essentially new kind of an oratorial libretto.

Keywords: Western-European composers-romanticists, Ferenc Liszt's oeuvre, the 19th-century oratorio

Yulia L. Fidenko

Genre Content and Style of Chants of the Mass after the Second Vatican Council

The article surveys some special genre features of the canticles in today's Mass. The author clarifies the specificities of certain components within the Catholic service in the context of the Second Vatican Council's reforms. The canticles of the Mass are differentiated depending on their liturgical function, text source and a level of the congregation involvement. The author resolves that the congregation involvement into the church service has both caused extension of the song repertoire and modified the liturgical function of certain canticles.

Keywords: liturgical music, musical genre, the Mass, the Second Vatican Council

CONTEMPORARY MUSICAL ART

Yelena Yu. Andrushchenko

Stationary Theater of Musicals in Contemporary Russia

The author has considered an operation of the musical comedy theater in Russia during the 2000s and the beginning of the 2010s. The most important trends of its development have undergone a detailed view in two aspects: the artistic one (in terms of repertoire) and the management one (in terms of economy). Special attention in the article has been paid to Broadway productions of the so-called "project" theater, which intend to concentrate on the creative, financial, material and technical resources with a purpose of a successful staging of the only play (project). As an example, the author has analyzed both an artistic conception and an operational strategy of the Musical Comedy Theater opened in Moscow on the 21st of February 2012.

Keywords: Moscow Theater of Musical Comedy, repertory theaters

Aleksandr A. Yermakov

On Embodiment of the Principles of "Playing Theater" in the Operas for Children by Composers of the Urals

The article views special aspects of interpreting the scenic action in children's operas by composers of the Ural area. While they show different approaches to this opera component, some cases of its irregular use can be found: e. g. from separate "cut-in" episodes of an actable plane to entirely original dramaturgic concepts with an emphasis on a bright "external" form of the artistic content presentation.

Keywords: children's operas by composers of the Ural area, actable plays, opera dramaturgy, stage manager's theater

Yelena Yu. Sokol'nikova

New Choral Music of A. Larin: Impressions and Meditations

The article views choral works composed by Alexei Larin during the 2000s. The content and the form make an entire integrity, forming an "idiostyle" of these works. The author raises an issue of relation between verbal and musical texts, which is implemented through the form and the structure, as the musical means do.

Keywords: contemporary composers of Russia, choral music, the 21st-century music, "idiostyle"

Tatiana S. Yekimenko

Alexander Beloborodov.

Musical Pictures on the Motives of Kalevala

The article analyzes a cycle for piano four hands *Music Tableaux Based on the Kalevala* by Aleksandr Beloborodov, a contemporary Karelian composer, in terms of its specific mode, harmony and composition aspects. The author's solution is that the cycle illustrates the composer's certain theoretical views he has published and been using while teaching a harmony course. The cycle can be viewed as an original *harmony reading-book* for music colleges.

Keywords: Karelian composers, Aleksandr Beloborodov, the Kalevala, didactic manuals

Alica R. Sabirova

The Music of Bashkirian Jazz Ensembles "Dustar" and "Orlan" in the Context of the Tendencies of the World Music of the 1980s-1990s

The article surveys the process of jazz music development in terms of a mixture of various music cultures. The author assumes an existence of two globalizing waves of jazz and considers their implementation in the oeuvres by the Bashkir jazz ensembles «Dustar» ("Friends") and «Orlan» ("Sea-eagle"), marking their originality in terms of a mixture of some elements of the Bashkir folk music genres with some specific means of expression in jazz. The author has leant upon both special literature on the topic and analyses of some compositions, as well as upon the information she obtained in the course of communicating with Bashkir jazz musicians.

Keywords: jazz in Bashkiria, jazz and folk traditions



CONTRIBUTORS

Irina V. Alekseyeva is Doctor of Arts, Chair of the Music Theory Department at the Ufa State Zaghir Ismaghilov Academy of Arts, Member of the Dissertation Council at the Magnitogorsk State Glinka Conservatory. She defended her doctoral thesis as Research Associate of the Scientific and Research Laboratory for the Problems of Musical Semantics at the State Institute of Art Studies in Moscow (2002), and later defended her post-doctoral thesis at the Novosibirsk State Glinka Conservatory (2006). Author of a monograph “The Typology of Basso Ostinato Themes in the Instrumental Music of Western-European Baroque” (Ufa, 2005). Her field of scientific interests includes issues of the notional organization of musical text, as well as those of musical poetics, semiotics and the problem of interaction between the musical text and its performer.

Yelena Yu. Andrushchenko is Candidate of Arts, Docent at the Music Management Department of the Rostov-on-Don State Rachmaninoff Conservatory. Her field of scientific interests includes Andrew Lloyd-Webber’s oeuvre, topical issues of development of the musical comedy genre in Russia at the turn of the 20th and 21st centuries, as well as innovative trends in today’s event management and performing art management.

Aleksandra O. Arakelova is Candidate of Arts, Docent, Honored Worker of Arts. She graduated from the Saratov State Leonid Sobinov Conservatory as a musicologist, later finished her post-graduate studies at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. She taught at the Scriabin Moscow Children School of Arts, at the Academic Music College of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, and at the Moscow State Schnittke Institute of Music. Federal officer since 2000, currently Deputy Director of the Science and Education Department of the Ministry of Culture of the Russian Federation. Honored Culture Worker of the Russian Federation.

Gulnara I. Bekirova is graduate student at the Music History Department of the Ural State Mussorgsky Conservatory in Yekaterinburg; she has also worked as a research assistant at the Folklore Music Department there. Her field of scientific interests include issues of folklore studies, Russian music history and the music culture of the Ural area. She has participated in scientific conferences and published articles in various collectors.

Marina N. Chebourkina is Candidate of Arts, an internationally recognized organist. She has graduated from the Moscow State Tchaikovsky Conservatory and graduate school of the Conservatory. She defended her doctoral thesis on the topic “Olivier Messiaen’s Organ Music” (1994) and made the first translation of Messiaen’s book *Technique de mon langage musical* into Russian (1995). She has lived in France since 1992 and has worked as organist for the Versailles Cappella of the Palace’s Royal for fifteen years. She is the member of the French National Committee on Protection of Historical Monuments (the Organ Section), Chevalier of Fine Arts in France. She has researched the organ music of French Baroque, as well as issues of interpretation. She is the author of several monographs (in French) and numerous articles (in Russian and in French).

Irina P. Dabayeva is Candidate of Arts, Professor at the Music Department of Theory and Composition of the Rostov-on-Don State Rachmaninoff Conservatory. Her field of scientific interests includes harmony, Russian religious music and music management; she has also published a series of articles on the named topics.

Vladislav E. Devutsky is Doctor of Arts, Professor at the Music Theory Department of the Voronezh State Academy of Arts, Honored Higher-school Worker of the Russian Federation, Member of the Composers’ Union of Russia. Expert in the field of

harmonic stylistics, music analysis and musical acoustics. Author of researches on musical phrasing and musical dramaturgy.

Olga O. Drannikova is teacher at the Music History Department of the Voronezh State Academy of Arts, as well as at The Voronezh Rostropovich College of Music. Graduated from the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory. She completed her graduate studies at the Voronezh State Academy of Arts. Her field of research is the history of the 19th- and 20th-century Russian music.

Marina N. Drozhzhina is Doctor of Arts, Professor at the Department of Musical Education of the Novosibirsk State Glinka Conservatory. Her field of scientific interests includes the functioning of the tradition in today’s non-European culture. Author of a teaching course *Music Culture of Iran*. Her monograph published in 2004, together with other works, analyze the phenomenon of oriental schools of composition, as well as reveal some consistent patterns of interaction between traditional culture and composers’ oeuvre.

Professeur Émérite à l’Université de Paris Ouest Nanterre La Défense dont il a été Président à deux reprises, **Michel Imberty** a une triple formation, philosophique, musicologique et psychologique. Professeur invité dans de nombreuses universités étrangères, en particulier à Bologne, Rome, Granada, Pamplona, Liège, ses recherches se situent aux frontières de ces trois champs disciplinaires auxquels s’ajoute la psychanalyse. Il est l’auteur de plus de 200 publications dont on peut retenir surtout les ouvrages sur le développement musical de l’enfant, la sémantique musicale, les articles sur la musique et l’inconscient, sur Debussy, Mahler, Wagner, Schoenberg, Berg, Berio, Boulez, la musique spectrale, et les recherches sur la cognition musicale, principalement dans le cas de la musique atonale. Son dernier ouvrage, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: musique, psychologie psychanalyse* (2005), fait la synthèse de l’ensemble de ses travaux.

Yulia L. Fidenko is Candidate of Arts, Docent at the Department of Music History of the Far-Eastern State Academy of Arts in Vladivostok. Finished her post-graduate studies at the Glinka Novosibirsk State Conservatory in 2004 and later defended her doctoral thesis on the topic “The Practice of Liturgical Music Performance in Catholic Curacies of Siberia and the Far East in the Context of the Second Vatican Council’s Reforms” (2005). She has published over twenty papers on scientific and methodological topics. Participant of conferences and seminars on educational and music history issues (held in Moscow, Novosibirsk, Khabarovsk and Vladivostok).

Zinaida V. Fomina is Doctor of Philosophy, Chair of Department of Humanities at the Saratov State Leonid Sobinov Conservatory. She teaches philosophy for graduate and post-graduate students. She has developed a course *The Philosophy of Music*. Her field of scientific interests includes both philosophy of music and issues of artistic creativity. She is an author of over fifty papers and a member of two dissertation councils (at the Saratov Conservatory and the Saratov University).

Olga V. Ghenebart is Chair of the Music History and Theory Department of the Tambov State Rachmaninoff Institute of Musical Pedagogy, Honored Art Worker of the Russian Federation. Author of a series of scientific articles, participant in national and international conferences. Her field of scientific interests includes Rachmaninoff’s oeuvre, as well as issues of harmony, genre theory and musical semiotics.

Marina Ye. Ghirfanova is Candidate of Art, Docent at the Music Theory Department of the Kazan State Nazib Zhiganov Conservatory. She graduated from the Moscow State Tchaikovsky

Conservatory and defended her Candidate dissertation on the topic "Mensuration Theory and Practice of the 14th and 15th Centuries" (2000). Her field of scientific interests includes issues of rhythm and polyphony. She has participated in regional, national and international conferences. Author of textbooks and teacher editions. Her articles are published in various scholarly periodicals, such as *Muzykovedenie* ("Musicology"), *Starinnaya muzyka* ("Early Music") and other collections of articles in Moscow, Kazan and Vladivostok.

Dmitry B. Gorbatov graduated from the Music College of Moscow State Tchaikovsky Conservatory (1986) and from the New England Conservatory in Boston (1993). He participated in several Russian and international conferences, both musicological and interdisciplinary (2007–2012). Currently works as a music editor at the CD/DVD Library in the Central Music School of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Several dozens of his various articles are published on the Internet.

Edward Green, Ph.D. (NYU) is Professor of composition and music history at Manhattan School of Music since 1984. He defended his doctoral thesis on the late vocal music of Haydn and Mozart at New York University. An award-winning composer, Dr. Green received a Grammy nomination for his *Piano Concertino* in the category "Best Classical Contemporary Composition." A Fulbright Senior Specialist in American Music, who in 2010, under their auspices, gave a doctoral seminar at the Catholic University of Argentina on the music of John Cage. A widely published scholar, with essays ranging from Guido and Marcabru to Schoenberg and Scelsi, Dr. Green is the editor of *China and the West: The Birth of a New Music* (Shanghai Conservatory Press) and of the forthcoming *Cambridge Companion to Duke Ellington*. He is currently writing, for Scarecrow Press, *Experiencing the Beatles: A Listener's Companion*.

Alexei V. Gvozdev is Candidate of Arts, Professor of violin at the Department of Stringed Instruments of the Novosibirsk State Glinka Conservatory. He is the author of two monographs and a series of articles on the problems of developing a violinist's performance technique. He has prepared over fifty winners of various national and international competitions.

Yelena O. Kaz'mina is Candidate of Arts, Professor of musicology and choral conducting at the Department of Choral Conducting of the Tambov State Rachmaninoff Institute of Musical Pedagogy. She participated in regional, national and international conferences. She is the author of a monograph "Music Culture of the Tambov Area. Part One: 1786–1917" and a two-volume manual (together with O. A. Kaz'min) about prominent natives of the Tambov area, as well as of articles published in *The Encyclopedia of Tambov* and a teacher edition "Choral Culture in the Tambov Area from the End of the 18th till the Beginning of the 20th Centuries."

Viktor V. Khairullayev is a degree candidate in musicology at the Department of Music History of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory. He has currently been preparing his doctoral thesis on the topic "Antonio Salieri's Operas." He is the author of the monograph *Antonio Salieri and His Opera Les Danaïdes* (2012). His scientific publications are dedicated to Donizetti's oeuvre and to other issues of musical historiography.

Anzhela L. Khokhlova is Candidate of Arts, Docent at the Department of Chamber Ensemble and Accompaniment at Saratov State Leonid Sobinov Conservatory. She defended her doctoral thesis on the topic "The Space-Time of Play in F. J. Haydn's Clavier Trios" at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (2005). Her scientific interests are focused on topical issues of today's musicology related with researching the nature of musical

thinking and creation. She has participated in national and international scientific conferences. Author of a monograph and a teacher edition, as well as of over thirty articles, including those published in such journal as *Starinnaya muzyka* ("Early Music"), *Muzykal'naya zhizn'* ("Musical Life"), *Observatoriya kul'tury* ("The Observatory of Culture"), *Muzyka i vremya* ("Music and Time").

Grigory R. Konson is Doctor of Arts, the Chair of the Department of Performing Art History and Theory, the Deputy Dean on Scientific Work at the World Music Culture Department, and Research Advisor at the Follow-on Professional Education Department of the Maimonides State Classical Academy in Moscow; also teaches at the Further Training Department of the Moscow City University of Psychology and Pedagogy. Member of the Editorial Board of the magazine «*Sistemnaya psikhologiya i sotsiologiya*» ("System-oriented Psychology and Sociology"). Carries on the rubric *Portraits of Scientists* for the magazine «*Problemy muzykal'noy nauki*» ("Problems of Musical Science"). His field of scientific interests includes theoretical problems of musicology, musical historiography, aesthetics and psychology of art, history and theory of performing art, early music in Western Europe, music education and criticism. Author of three monographs and about a hundred of articles published in Russian and foreign scientific collections and journals.

Viktoria S. Krivezhenko is graduate student, teacher and research assistant at the Department of Music Management of the Rostov-on-Don State Rachmaninoff Conservatory. Her field of scientific interests includes the 19th- and the 20th-century music of Western Europe, as well as the issues of music management. She has recently published a number of articles on music of Ferenc Liszt.

Larissa L. Krupina is Candidate of Arts, Professor at the Music Theory Department of the Voronezh State Academy of Arts. Her field of scientific interests includes issues of polyphony and form-making in pre-classical music. She has published a monograph "Evolution of the Fugue," as well as a series of articles on issues regarding musical forms in the magazine *Music Academy* and in the periodical *The Processes of Music Creation* of the Gnossins Music Academy of Russia. Her course on polyphony and her study-guide "Pre-classical Musical Forms: the Music Form-making during the Middle Ages and Renaissance" have been recommended by the Teaching and Methodology Association for higher educational institutions of pedagogy.

Aleksandra V. Krylova is Doctor of Culturology, Candidate of Arts, Professor, Assistant of Academic Affairs of the Rostov-on-Don State Rachmaninoff Conservatory. She completed her graduate study at the Russian Gnossins Music Academy in Moscow. She is the author of over seventy scientific papers on vocal music, music in advertisement and art management.

Izabella I. Krylovskaya is Candidate of Arts, Docent of musicology and chamber vocal performance at the Department of Art Studies of the Far-Eastern State Technical University in Vladivostok. Her field of scientific interests includes vocal music genres, the art history of voice and vocal teaching. She has participated in national and international conferences, as well as has won a grant from the Department of Art Studies of the Far-Eastern Federal University in Vladivostok for her research on the issues of old-Russian vocal paleography.

Sergio Lanza, M.A., Ph.D. graduated from the Milan Conservatory (Composition) and from the State University of Milan (Philosophy & Aesthetics). He is active as a composer since 1985: his music has been performed in Italy, Germany and the Netherlands, as well as in Mexico and Japan. Member of both

the *Permanent Seminar of Music Philosophy* (the University of Milan) and the *Musical Analysis and Theory Group*. Dr. Lanza is Professor of composition and music analysis at the Trapani State Conservatory; collaborates with the Universities of Helsinki (International Doctoral and Post-doctoral Seminar on Musical Semiotics, 2008), Paris-1 Panthéon-Sorbonne/CNRS (*Séminaire Esthétique et Cognition*, 2009), Milan and Palermo. His articles, essays and papers on versatile topics – such as relationships between music and other arts (literature, painting, architecture) and theory of ornament; music and rhetoric; analysis and composition; phenomenology of sound and music; composition teaching, aural training, etc. – have been published in specialized journals (*De Musica*, *Spectrum*, *Music/Realtà*, *Quaderni della Civica Scuola di Musica*), as well as in the proceedings of international conferences. – www.sergiolanza.it nb

Marina V. Monakhova is graduate student at the Department of Music History of the Novosibirsk State Glinka Conservatory. The topic of her doctoral thesis is “Mozart’s Masonic Music in the Context of the Stylistic Development of His Work.” She has participated in an interregional and several national conferences. She is the winner of the second prize at the All-Russian Competition of Student Scientific Works in the Field of Musicology in Moscow (2008). Author of a series of articles (together with Ye. V. Pankina), including those published in *The Musical Almanac of Siberia*.

Xenia N. Morein is graduate student at the Scientific and Research Laboratory for the Problems of Musical Semantics of the Ufa State Zaghira Ismaghilov Academy of Arts. She is pianist, teacher, the soloist and Artistic Director of the early music ensemble *Navis Temporis*, whose activities are focused on deciphering and performing the 17th- and 18th-century keyboard Urtext’s, as well as on lecturing with the use of multimedia means. As a research associate of the Laboratory, she has lectured on Dr. Lyudmila Shaymukhametova’s author curricula and researched scores of Domenico Scarlatti’s keyboard Urtext’s. She has also made over thirty transcriptions of two-part keyboard scores of the Baroque time for ensembles consisting of various instruments.

Anton N. Pavlovsky is cellist, graduate student at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. He graduated from the Specialized Music School-Lyceum of the Ufa State Zaghira Ismaghilov Academy of Arts (with Prof. Afanas’ yev, 2003) and then from the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (with Prof. Shakhovskaya, 2008). He is the winner of national and international competitions, including the 1st prize at the First Kozolupov International Competition of Cellists in Moscow (2009). He is also the winner of the Şayxzada Babıç State Youth Award in the Field of Literature and Arts in Bashkortostan. He has recited in major concert halls of Moscow and other Russian cities, as well as in Belgium, France, Germany, Norway, Switzerland, the Netherlands, the United Kingdom and other countries.

Sergey P. Polozov is Candidate of Arts, Professor at the Department of Music Theory and Composition of Saratov State Leonid Sobinov Conservatory. He is the member of the Composers’ Union of Russia. He has composed music for orchestra, chorus and theater, as well as chamber instrumental and vocal music. His field of scientific interests includes music information science, application of computer technology in various forms of musical activities and informational processes in music, as well as history of the Old Belief in the Saratov area. He is the author of over sixty scientific publications.

Alica R. Sabirova is graduate student at the Music Theory Department of the Ufa State Zaghira Ismaghilov Academy of Arts. The topic of her doctoral thesis is “Cool Jazz and the Time of Stylistic Breakthrough in the American Jazz during

the 1940s–1960s.” She has participated in an international and several national conferences. Her articles are published in several conference proceedings and in the journal *Jazz.ru* (Moscow).

Lyudmila K. Shabalina is Candidate of Arts, Professor at the Department of Music Theory of the Ural State Mussorgsky Conservatory in Yekaterinburg. Her scientific papers are focused on the history and theory of Russian music. She is the author of over 150 articles on the music culture of the Ural area published in *The Historical Encyclopedia of the Ural Area* (2000), *The Encyclopedia of Yekaterinburg* (2002) and other editions. Author of the curriculum *Music Culture of the Ural Area Yesterday and Today* (2006). Co-author and one of the editors of a book “The Seventy-Five Years of the Ural State Mussorgsky Conservatory” (2009).

Yelena M. Shabshayevich is Candidate of Arts, Docent at the Music Theory and History Department of the Moscow State Schnittke Institute of Music, Senior Research Associate at the Scientific Publishing Center “Moscow Conservatory.” She defended her doctoral thesis on the topic “Russian Piano Culture of Glinka’s Time.” Her field of scientific interests includes Russian music history, concert life in Moscow, and the development of piano music genres. She has participated in international scientific conferences, as well as has published a series of articles in various collectors, such as *Muzykovedenie* (“Musicology”), *Muzykal’naya zhizn’* (“Musical Life”), *Poisk* (“Search”), *Muzyka i vremya* (“Music and Time”).

Irina M. Shabunova is Candidate of Arts, Docent at the Rostov-on-Don State Rachmaninoff Conservatory. Her field of scientific interests includes orchestral music of the Modern Age and stylistic trends of the 20th century, as well as samples of artistic and historical reconstruction of the music of preceding epochs. Author of scientific articles on theory and history of the orchestra, as well as issues of organology and contemporary composers’ oeuvres.

Lyudmila N. Shaimukhametova is Doctor of Arts, Professor at the Ufa State Zaghira Ismaghilov Academy of Arts, Honored Art Worker of the Russian Federation. She defended her both Candidate (1994) and Doctoral (2000) dissertations at the State Institute of Art Studies in Moscow. She is the Chair of the Scientific and Research Laboratory for the Problems of Musical Semantics. She is the author of 150 scientific papers on musical poetics, musical semiotics, musical text theory and music teaching. Founder of a scientific school based on her author’s technique of the semiotic analysis of music she has developed. Member of the Dissertation Council at the Magnitogorsk State Conservatory. Chief Editor of both Russia’s peer-review journal *Problemy muzykal’noy nauki* (“Problems of Musical Science”) and its Attachment *Kreativnoe obucheniye v DMSH* (“Creative Way of Teaching at Children Music Schools”).

Vitaly A. Shuranov is Candidate of Arts, Professor at the Department of Music Theory and the Dean of Academic Affairs of the Ufa State Zaghira Ismaghilov Academy of Arts, and. He has organized regional and national scientific and practical conferences, as well as has compiled and edited some scientific collectors on the content of artistic text and on the topics of music history and theory. His field of scientific interests includes traditions of the Christian music culture.

Yelena Yu. Sokol’nikova is graduate student at the Russian Gnessins Music Academy in Moscow. Her field of scientific interests includes contemporary music, particularly the choral oeuvre by Alexei Larin (Moscow) composed during the 1990s–2000s. Her articles are published in scientific various collections of articles.

Larissa G. Sukhova is Doctor of Pedagogy, Professor at the Department of Music Pedagogy, Performing Art Theory and History of the Saratov State Leonid Sobinov Conservatory. Her field of scientific interests includes the music teaching methodology, the ways of music education development in Russia, and the national school of performing art.

Galina R. Tarayeva is Candidate Arts, Professor and Chair of the Department of Innovative Pedagogy at the Rostov-on-Don State Rachmaninoff Conservatory. Her field of scientific interests includes musical language theory and semiotics of music. She has published several dozens of articles and a monograph "The Semiotics of Musical Language: Convention, Tradition, Interpretation." She has also been active as an electronic music teacher. A series of her three books called "Innovations and Computer in Musical Pedagogy" was issued by a Moscow publishing house Classics XXI in 2007.

Irina N. Vanovskaya is Candidate of Pedagogy, Professor at the Music History and Theory Department of the Tambov State Rachmaninoff Institute of Musical Pedagogy. Her field of scientific interests includes the musical form history and theory, particularly the form-making in the 19th-century Russian music, as well as musicological methodology, scientific work methods and the teaching of music theory disciplines. She has organized and participated in international conferences, as well as has edited scientific publications.

Polina S. Volkova is Doctor of Philosophy, Doctor of Arts, Professor at the Department of Cultural and Social Studies of the Kuban State University of Agriculture in Krasnodar, Member of the Composers' Union of Russia. She defended her doctoral thesis in the field of theoretical, social and psychological linguistics on the topic "Emotional Breadth as the Principle of Construing Artistic Texts (as Exemplified by Works of Gogol, Butsko, Kholminov and Schchedrin)" at the Volgograd State University (1997), and later defended her post-doctoral thesis in the field of ontology and epistemology on the topic "Models of Humanitarian Studies Based on Rhetorical Principles: Philosophical and Methodological Analysis" at the Moscow State Lenin University of Pedagogy (2002). Her field of scientific interests includes problems of interpretation and reinterpretation of the texts of culture, including visual arts, poetry, film and animation.

Yelena V. Vyazkova is Doctor of Arts Professor at the Department of Analytical Musicology of the Gnnessins Music Academy in Moscow. She is the author of two monographs *Beethoven's Moscow Notebook of Sketches as of 1825* (1995) and *J. S. Bach's The Art of Fugue* (2006), as well as of a series of articles on the music by Palestrina, J. S. Bach, Beethoven, Taneyev and contemporary composers. She compiled eleven issues of the collection of essays *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva* ("Processes of Musical Creation") and participated in various scientific conferences held in Moscow, St. Petersburg and other cities. Her field of scientific interests includes both psychological and textual aspects of problems concerning creative processes.

Aleksandr S. Yareshko is Doctor of Arts, Professor and Chair of the Department of Folk-singing and Ethnomusicology of the Saratov State Leonid Sobinov Conservatory, Corresponding Member of the Natural Science Academy of Russia (2009), Honored Scientist and Researcher of Pedagogy (2010), the Winner of the Award *For an Outstanding Input into the Preservation of Russia's Historical and Cultural Heritage*, the President of the All-Russian Bell-ringing Art Association; folklorist, expert in the art of bell-ringing. He is the author of over seventy scientific and methodological publications, books, folklore settings and audio CDs. Among them are such books as *The Bell Rings of Russia* (1992), *Russian Bell Rings: Their History, Stylistics and Functionality* (2005), *The Bell Rings of the Russian Orthodox Church within a Synthesis of Religious Arts* (2009), and others.

Tatiana S. Yekimenko is Candidate of Arts, Professor at the Department of Music Theory and Composition of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Member of the Composers' Union of Russia. She participated in national and international conferences. Her field of scientific interests includes music by composers of Karelia and polyphonic aspects in the works of contemporary Russian and Western composers, as well as serial and dodecaphonic technique.

Aleksandr A. Yermakov is post-graduate student at the Music Theory Department of the Ural State Mussorgsky Conservatory in Yekaterinburg. Researches on genre specifics of works for the children's musical theater by composers of the Ural area. Participates in scientific conferences. His articles are published in scientific magazines and collectors.

